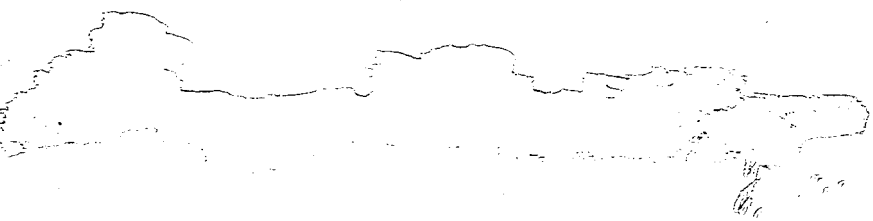
TEATRO 4

and one
Falstafe
Hoftes
Clauſe

O TEATRO

e a sua estética

SELECÇÃO, TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS
DE REDONDO JÚNIOR



Editora ARCÁDIA
Lisboa

Capa e arranjo gráfico de
SEBASTIÃO RODRIGUES

Composto e Impresso na
COMPANHIA EDITORA DO MINHO
BARCELOS

Índice

Nota introdutória 7

1 — O actor e a arte de representar

I — Carta a uma jovem comediante, *Gaston Baty* 15
II — Vocação, *Louis Jouvet* 19
III — Reflexões de um comediante sobre o «Paradoxo» de Diderot, *Jacques Copeau* 41
IV — Encontros com Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault, *André Frank* 65
V — Ensaio para um pequeno tratado de alquimia teatral, *Jean-Louis Barrault* 91
VI — Caracteres psicológicos, *André Villiers* 107
VII — Nascimento e vida das personagens, *Charles Dullin* 141
VIII — O processo da criação, *I. Sudakov* 161
IX — A preparação do papel, *E. Vakhtangov* 187
X — O Efeito-V como procedimento da vida quotidiana, *Bertolt Brecht* 201
XI — Stanislavsky e Brecht, *Michel Vinaver* 209
OII — O treino do actor (acção, «se»... «circunstâncias dadas»), *Sonia Moore* 227

2 — A encenação

I — O aparecimento recente ou remoto da encenação, *André Veinstein* 235
II — Princípios de encenação, *Boris Zakhava* 251
III — Estilo e substância, *Otto Brahnr* 273
IV — As técnicas e a história, *Vsevolod Meyerhold* 281
V — A encenação e a cenografia expressionistas, *Denis Bablet* 303
VI — A evolução da encenação no leste europeu, *Ossia Triling* 321
VII — Brecht, o eterno investigador, *Constantin Fedine* 335
VIII — Técnicas da vanguarda, *André Muller* 341
IX — A adaptação de romances à cena, *Erwin Piscator* 353
X — Stanislavsky e a encenação do «Casamento de Fígaro», *Nina Gourfinkel* 365
XI — O nosso trabalho sobre «A Ópera de Quatro Vinténs», *Giorgio Strehler* 381

Nota introdutória

Dizia-nos, não há muitos dias, um dos mais combativos poetas da geração imediatamente posterior à minha, que está a realizar uma obra notável de didáctica teatral:

— Não se preocupe com os profissionais. Creio que não são recuperáveis. Continue a sua obra para os outros, para os que amam verdadeiramente o Teatro e podem vir a servi-lo abnegadamente, que compreendem o seu esforço e discutem os seus livros. Os profissionais nunca serão capazes de confessar o que aprenderam consigo — porque não é dos deles. Mas que lhe importa isso? Só os outros interessam, acredite.

Tinha carradas de razão o Poeta, ainda que não estejamos de acordo com que todos *os profissionais são irrecuperáveis, até porque alguns, poucos, embora, estão a dar um exemplo admirável de abnegação pela sua Arte. Mas fica, evidentemente, a maioria esmagadora e desses não nos deve, de facto, importar o juízo que façam acerca da obra que empreendemos há quase duas dezenas de anos, quando neste país só muito, muito vagamente (quantos?) se ouvira falar de um Craig ou de um Appia, de um Stanislavsky ou de um Meyerhold, de um Artaud ou de um Dalcroze, de um Copeau ou de um Brecht, de luz, de cor, de envolvimento, de «saltation», de ritmos, de movimento, de construtivismo, de biomecânica, de formalismo, de impressionismo, de expressionismo, de distanciação, etc. De tal maneira, que chegou a causar engulhos — e que engulhos! — a um dos nossos «tratadistas» de encenação, um breve ensaio sobre o «Fenómeno da Cor», escrito há quase dez anos e publicado no nosso primeiro livro de crítica e estética teatral* (*).

(*) *Pano de Ferro,* 1955.

Na verdade, lidas as notas de pé-de-página onde, honradamente, citamos as nossas fontes de informação — que, evidentemente, não cai do céu aos trambulhões nem se improvisa — é fácil reivindicá-las como origem dos conhecimentos que alguns «nouveaux riches» da cultura teatral apregoam sem pudor. E não lhes levamos a mal — a não ser que se limitem a essa pequenina desonestidade mental, em vez de penetrarem profundamente as tais fontes que lhes indicámos, com o que nos daríamos por largamente compensados, tendo contribuído para um mais dilatado desenvolvimento da sua preparação profissional.

No fim de contas, porém, não foi essa maioria de profissionais irrecuperáveis que tivemos em vista, na árdua, desesperada tentativa de consciencializar o público perante os problemas do Teatro — do Teatro do palco para dentro, note-se bem, isto é, de uma arte que já consideramos bastante adulta para a podermos estudar independentemente da Literatura Dramática.

*

Falámos de «fontes de informação», escrupulosamente citadas. A obra que publicámos a partir de 1955, *resultante de um trabalho que vinha dos anos quarenta, tem revestido um carácter tanto quanto possível didáctico, na revelação e interpretação dessas fontes. Daí resultaram, também, como não podia deixar de ser, alguns conceitos próprios, como a teoria da imagem para o actor definir os ritmos sensíveis e visíveis; a generalização dos campos de atenção de Stanislavsky aplicados à encenação (que já vimos utilizada sem citação de origem); o princípio do desfasamento do gesto e da palavra para se chegar a uma expressão não-pleonástica, etc.*

Que tem que ver, pois, que relação existe, então, entre esta Antologia e a obra que compreende Pano de Ferro, Encontros com o Teatro, A Encenação e a Maioridade do Teatro, Panorama do Teatro Moderno *e, até, as notas de ensaio para* A Obra de Arte Viva, *de Appia?*

Como é óbvio, não podia tratar-se de uma selecção arbitrária de textos. Esta Antologia tinha de ser um complemento que explicasse, talvez melhor, apoiasse, a linha de raciocínio em que temos evoluído nos nossos ensaios de estética de cena. São algumas das tais «fontes» — poucas, embora — com as quais os nossos leitores poderão ampliar o conhecimento em que os iniciámos. Escolhemos textos que consideramos fundamentais — e escolhemo-los de maneira que, pertencendo a autores de formação e tendência diferentes, às vezes até antagónicas, nos pudessem permitir uma sequência lógica na estrutura de cada uma das partes que constituem este primeiro volume, sem prejuízo da largueza dos horizontes estéticos que era nossa preocupação oferecer.

Partimos de Antoine e viemos até Brecht, isto é, do naturalismo à distanciação (que é uma forma sublimada de expressionismo). Não oferecemos — nem era possível — o suficiente, mas damos bastante. Não foi tarefa fácil, como se compreenderá pelos nomes que trazemos a esta Antologia e, mais do que isso, pela diversidade, no espaço e no tempo, dos locais de publicação dos respectivos textos. Havia, sobretudo, que orientar o critério de selecção no sentido de conseguir-se que cada texto se unisse, automàticamente, sem necessidade de elos de ligação, ao precedente, por forma a obter-se uma unidade que fizesse desta Antologia uma obra com princípio, meio e fim. Esse critério parece-nos suficientemente claro para que precise de explicação, mesmo quando pareça, por exemplo, haver contradição entre o pensamento de Meyerhold e o de Nina Gourfinkel, explicado ele pela intervenção de Michel Vinaver, na aproximação do mestre do Teatro de Arte (quando renuncia ao naturalismo e envereda pelo realismo e, até, pelo simbolismo, expresso já na encenação de O Casamento de Fígaro, *de Bertolt Brecht.*

*

A encenação, em Portugal, ainda não transpôs as fases caducas e ultrapassadas do naturalismo e do realismo. Claro que é tremenda-

mente difícil fazer uma análise — que não caberia, aliás, nas limitações desta introdução — do «processus» da estética de cena no nosso país. Seria uma tentativa desesperada para encontrar o inexistente. Até quando se fala de naturalismo ou de realismo somos forçados a reconhecer que ele sequer se filia num método interpretativo do texto, para se refugiar na adaptação do mesmo texto às realidades quotidianas conhecidas. As fugas *que, porventura, quisessem apontar-nos resultaram, quase sempre, da intervenção do pintor em vez do decorador, com a imposição do estilo daquele — o caso de um Almada Negreiros, por exemplo — a servir obras com as quais esse mesmo estilo nada tinha que ver. De resto, agiu-se quase sempre por imitação, isto é, recolhia-se o material referente a uma ou mais encenações da mesma peça e aproveitava-se «o que parecia melhor»: arremedavam-se marcações, copiavam-se cenários, adaptavam-se tipos e composições de personagens. Isto passou-se sempre e ainda se passa, especialmente naqueles palcos que reivindicam o prestígio de um passado e de uma tradição.*

Em encenação, nada se criou, *até hoje, em Portugal. Ou se copia o que se faz lá fora ou — quando se trata de textos portugueses — copia-se, repetimos, da realidade quotidiana. Aproveita-se o que parece que «fica melhor», o que «se adapta mais», o que «serve convenientemente».*

Assim, por mais estranho que pareça, vimos (sem confissão de cópia ou de adaptação), cenários e dispositivos cénicos: de John Pira, para Barabbas, *de Michel de Ghelderode, aplicados a* A Visita da Velha Senhora, *de Durrenmatt; de Franz Mertz, para* Edipo-Rei, *de Sofocles, a servir* D. Henrique de Portugal, *de Osório de Castro; de Chapelain-Midy, para* O Soldado e a Feiticeira, *de Armand Salacrou; de Francine Galliard-Risler, para* Santa Joana, *de Bernard Shaw, e de Piero Zuffi, para* Júlio Cesar, *de Shakespeare, afeiçoados à última encenação portuguesa da referida peça de Bernard Shaw; de François Ganeau, para a* Dupla Inconstante, *de Marivaux, em* A Noite de Reis, *de Shakespeare; de René Moulaert, para* The Winter's Tale, *de Shakespeare, em* O Regente, *de Marcelino*

Mesquita (o célebre dispositivo dos mastros... e o resto); de Felix Labisse, para O Diabo e o Bom Deus, *de Sartre, num dos quadros de* O Amor dos Quatro Coronéis, *de Ustinov — e o rol seria interminável se valesse a pena levar mais longe a nossa busca e as citações, mesmo sem contar com cenografias que serviram a mesma peça ou com as incontáveis sugestões oferecidas pelas revistas e magazines de decoração doméstica, com mais ou menos lacinhos e fitinhas...*

A certa altura, porém, chegaram uns rumores de qualquer coisa a que se chamava expressionismo — e algumas decididas vocações para a encenação entenderam que isso de expressionismo consistia em sugerir aos decoradores cenários em forma de sofisma. E começou a aparecer tudo torto, *mais torto do que estava, porque o que devia ser estilo era apenas atitude — e nem podia ser outra coisa. O expressionismo, na sua (deles) ideia, queria dizer só distorção. E, logo as decididas vocações, deslumbradas por soluções mais ou menos aparatosas para os problemas impostos pelas exigências de lugar contidas no texto, enveredaram pelo caminho da redenção e da glória, esquecendo-se, todavia, de que o actor continuava a ser o elemento fundamental do seu jogo cénico. Enquanto o envolvimento pretendia ser expressionista, o actor ficava amarrado, de pés e mãos, ao naturalismo. E a confusão, o choque de estilos, resultante de uma muito vaga ciência de ouvido — ou de lombada — não podia deixar de comprometer o espectáculo. E aí está porque quase todas as tentativas para impor textos modernos que ultrapassam a realidade quotidiana resultaram completamente inúteis. Quando a linguagem da cor, da forma, da luz, da perspectiva não corresponde à linguagem (plástica) do actor, o texto não pode chegar à inteligência do público. Uma destrói a outra.*

E, ressalvadas as escassas e honrosíssimas excepções referidas atrás, nada mais se passou no Teatro português, no domínio da encenação.

Com a selecção dos textos que constituem esta Antologia, pretendemos, fundamentalmente, que o leitor tome consciência das indesmentíveis verdades expostas, as compreenda e possa colaborar no movimento

de desmistificação necessário para salvar o que ainda pode salvar-se do Teatro em Portugal. Só assim aqueles que consideramos, muito justamente, recuperáveis, conseguirão desalojar os vendilhões e ocupar o lugar a que têm incontestável direito na cena portuguesa.

7 de Fevereiro de 1963

Gaston Baty

Petite Mademoiselle:

A sua mãe era minha amiga de infância e V. recorda-se de me ter visto quando era ainda pequena e daí testemunhar-me, sem mais nem menos, uma confiança que me embaraça tanto quanto me comove. Não a merecerei se não lhe responder como o teria feito a sua mãe, sem hesitar em causar-lhe um desgosto.

V. representou *Esther* no Sacré Coeur, as *Romanesques* com os Ligier-Deschamps e *La Bergère au Pays des Loups* para as obras da Sr.ª de Sibeins; aprendeu lições de dicção com o bravo tio Montorgueil, «ex-artista dos teatros de Paris»; a sociedade da nossa cidadezinha reconhece-lhe talento e o título de «artista» não lhe causa mais horror do que eu lhe experimentei quando o deixei há uns quarenta anos; leu todos os clássicos da biblioteca e a *Petite Illustration;* sonhou com as mais belas representações do mundo. É natural que esteja intoxicada e só pense no Teatro.

Não há carreira mais incerta. Não acredito no génio ignorado. Um escritor, um músico, um pintor estão sós perante a sua tarefa: a sua obra só depende deles próprios. Mas o comediante depende dos outros; é preciso que seja repartido para ter a possibilidade de se afirmar; é preciso, depois, que o encenador não se engane a seu respeito, não o force para um «emploi» no qual, se for apenas conveniente, ficará condenado. Há, talvez, actores desconhecidos que

tenham tanto talento como os mais ilustres e nunca o tenham podido demonstrar. A sorte desempenha, entre nós, mais frequentemente que noutros casos, um papel terrível.

Claro que não tem medo e está disposta a tentar a sorte. Mas vejamos um pouco de que «sorte» se trata.

V. pertence a uma cepa demasiado boa para ser atraída pelo desejo, mesmo inconsciente, de exibicionismo. V. é demasiado cultivada — e os poemas que me manda provam bastantes dons literários — para que não encontre outros meios de expressão sem ser a representar. É, portanto, um terceiro móbil que a solicita, o mais autêntico e o que faz os maiores: V. sente-se demasiado fora do invólucro da sua pele e tem necessidade de a preencher com personagens imaginárias; demasiada sensibilidade numa personalidade deficiente.

Suponhamos que tudo vai pelo melhor. V. representa, muito depressa, papéis importantes e que lhe convêm. Ei-la em plena euforia. Mas, em cada nova criação, usa um pouco de si própria; a sua personalidade, já bastante frágil, cada vez mais se dissocia. As suas criaturas vivem de si e quanto mais verdadeiro é o seu talento mais completamente precisa de se lhes entregar. Alegremente, a princípio. Mas, depois, por ter representado tantas cenas de amor, sentir-se-á incapaz de amar, na vida; se o tentar, não passará de mais um papel desempenhado, sem dúvida o menos conseguido — e não o ignorará. Quando tiver consciência de que as suas personagens a absorveram, será tomada de pânico: as vedetas quase sempre têm mau carácter, porque julgam afirmar assim uma personalidade que elas sabem muito bem que não têm. As suas exigências absurdas, as suas vontades caprichosas e sempre imperativas mascaram a sua indecisão; autoritárias

e inconscientes, a sua vaidade é a confissão de que já não podem ter orgulho. Achamo-las odiosas e ridículas; na verdade, são dignas de dó.

A idade virá depressa. Os papéis mais jovens já nada terão a pedir-lhe. O público, que vai perdendo em qualidade o que ganha em número — o mais elegante é o mais grosseiro e o mais cerebral o menos sensível — tem cruéis exigências que o cinema lhe ensinou. *Mlle.* Mars interpretava Agnès depois dos sessenta anos; uma plateia de hoje vaiaria *Mlle.* Mars. Uma noite, rir-se-á porque uma réplica diz que V. tem vinte anos. Um papel morto. Outra noite, estalará a troça porque uma réplica dirá que V. é bela. Outro papel morto. E ainda outro e outro. E quando V. for uma avantajada senhora cheia de gorduras ou uma magrizela — cabeça de múmia sobre um feixe de tendões — quando os seus papéis a tiverem abandonado, não estará apenas só — *não será ninguém.*

Pense bem nisto, *petite mademoiselle.* Votar-se ao teatro — se não se é apenas uma empregada, um roda da engrenagem, mas uma vocação — é aceitar esse fim. O que se chama um «monstro do teatro» é uma vítima marcada pelo sacrifício.

Dito isto, como devia, se, sabendo bem o que faz, mesmo assim decidir fazê-lo, conte que a auxiliarei o melhor que puder a subir ao altar.

Disponha do seu velho amigo

GASTON BATY

P. S. — Reli esta carta e tudo é demasiado verdadeiro. Uma vida no teatro, sobretudo de uma mulher, tende para esse fim. Mas fora do teatro, é uma vida?

Louis Jouvet

No entusiasmo e no prazer do seu exercício, o teatro não dá aos que o praticam — quero dizer, aos comediantes, aos intérpretes, que são os principais animadores e os mais apaixonados de todos — ocasião de reflectir nos problemas da profissão, e se é uma interrogação que acode às vezes ao espírito, a consideração que se lhe dá é toda fortuita e como que fugitiva. No entanto, quando se praticou durante muito tempo, quando se se encontra encarregado de iniciar principiantes na profissão — os nossos sucessores — uma interrogação surge vagarosa, persistente, e pergunta-se que estranha vocação nos levou a esta prática, que razão nos conduz a estas ocupações.

Não se passa uma semana sem que esta palavra vocação soe aos nossos ouvidos.

Porque diabo estou eu aqui? Que loucura, que estranha anomalia, que desregramento, como dizem os Padres da Igreja, me reduziu a esta condição de querer macaquear ou arremedar?

E porque estão eles próprios aqui, nesta sala, a olhar-me? Que curiosidade? Que sensação de desprezo me atinge e me degrada, de repente?

E os autores, porque escrevem eles? Este desencadeamento, estas ternuras, estas confissões? Para que lhes serve isso? Que estranho gosto de inventar, de provocar, de complicar ainda e de amplificar?

É mesmo gosto, mesmo necessidade; necessidade de existir, de viver realmente melhor do que na vida corrente, numa realidade mais alta.

É a vocação dramática comum a todos os homens, instinto que os leva a «dramatizar», a dramatizarem-se eles próprios e a dramatizar o que os rodeia, do que nunca chegam a atingir o sentido, a «partilhar» — tortura de comunicação e de participação e gosto também de se explicar a si próprio e aos outros, e de se compreender e muito simplesmente compreender porque se ama, se sofre, se vive e se morre no eterno e no sempiterno inexplicável da nossa vida. Uma maneira de querer remontar às causas, de as suscitar, de as descobrir e de dar um aspecto ou uma face ao que se chama o destino.

Vocação do actor. A primeira que acode ao espírito. Porque está aquele homem ali no palco? Cessei, de súbito, de participar neste jogo, já não acredito e admiro-me tanto de ali estar como de ver ali esse homem que se agita. Ouço-o e já não o vejo ou vejo-o e já não o ouço. Há divórcio entre ele e eu, entre ele e ele também ali, o que os unia está destruído. É uma aniquilação, uma destruição total.

O autor revive a sua peça ao vê-la representar. E amplia-se ou retrai-se na medida da sua vitória ou da sua derrota.

Há aqui ondas humanas de sensibilidade, de inteligência, de *intelectividade*, de emoção, de calor, de que o teatro é o instrumento onde encontra um campo cénico à base de colectividade, de radiação e cujas ondas hoje captadas pelas transmissões mecânicas são apenas irrisórias imitações.

Graduação destas vocações, os graus. A do actor é a mais sensível, visível, na sua anomalia, colocado como ele está, trucidado entre ele e ele, no torniquete em que se colocou entre o autor e o público.

A sua vaidade é mais aparente e faz dela profissão, explora-a, mas não é menos grande a vaidade no coração do espectador, a sua ambição, a sua pretensão são também vivas e vivazes e a do autor é imensa.

É uma desordem humana organizada, um mal-entendido fraternal, onde cada qual procura ordenar-se e colocar-se em uníssono com os outros, a penetrar, a evadir-se de si por um traumatismo generoso no túmulto dos sentidos e dos sentimentos.

É o fio condutor que é necessário encontrar, que não cessa de quebrar-se, que se escapa. É uma desordem em que se entra e em que não há mais recurso que não seja circular, evitando, afastando certas atitudes. Não há regras, não há leis. Se não é uma atitude interior, este comportamento que é esforço, atenção, compunção, uma *sinceridade* (caridade humana, troca, compaixão, piedade), aqui vem a palavra, equivalência de si a outros, por consideração dos outros e de si, uma maneira de se propor, de se oferecer, de se dar, de se abandonar e de se perder, na mais admirável generosidade do sentimento do amor.

Isto começa assim: dar-se, abandonar-se e perder-se e quando se praticou muito tempo, cegamente, com, de tempos a tempos, clarões fugitivos, a sensação deste estado, deste fenómeno, na desordem da acção, da agitação (em que a ambição se mede e se afere, no fim de contas) depois de todas as críticas, misérias, indigências, do desprezo, tudo o que é humilhante, encontramo-nos depurados por uma longa prática ou por uma estudiosa reflexão em face deste admirável resultado: dar-se, abandonar-se, perder-se, uma destruição de si eficaz, um nada, que é a supuração de toda a perfeição, num para além que é preciso considerar como um fim, como um objectivo da actividade humana e que é sem dúvida o seu verdadeiro começo. Um verdadeiro nascimento.

Tudo começa por uma aparência de egoísmo, de vaidade, de pretensão, em que algumas vezes se fica estagnado. Mas é uma partida obrigatória, e no fundo, a razão, o próprio instinto desta paixão, desta mania, desta prática, são os mais nobres de tudo o que a humanidade pôde manifestar ou testemunhar das suas aspirações, dos seus desejos, da sua vocação humana que se exprime no teatro quando atinge a sua plenitude ou a sua pureza, quando chega a decantar-se das suas misérias, das suas contingências.

A condição humana resume-se entre esta partida e este alcance, neste impulso, esta abalada, este êxodo de si próprio, para atingir esse objectivo final desejado por todos, esse estado de sublimação, de desapossar-se e reapossar-se, que é a coroação da vida do asceta. Aqui, a operação alquímica, a destilação, opera-se na desordem (sem ordem, sem princípio) tudo se põe perigosamente em jogo e não pode acontecer que nessa destilação não se passe dos produtos, dos sentimentos, das sensações secundárias, vulgares; todas as paixões estão em movimento e, por vezes, pára-se. Eis o perigo mortal, culposo, desse exercício alquímico, de feitiçaria, de magia que se pratica como se fazem girar mesas de pé-de-galo, com momentos em que não se acredita ou que se julga infantis, em que se destrói a si mesmo o exercício, o jogo.

*

Vocação. Separar-se do tal e qual. Espécie de romantismo. Afastar-se de uma *mediocridade* satisfeita, que não procura coisa alguma, que não se apercebe de qualquer *problema* que não seja o dinheiro e o bem-estar. Escolher a favor destes dois caminhos para a *poesia* e a *liberdade*, contra os quais Flaubert diz que há uma conjura geral e permanente.

Desejo de *amizade*, de *felicidade;* escapar à aridez solitária que se experimenta em si, a insuportável intimidade.

Gosto, também, da paródia entre alguns, ironia, «engana-fome» da cólera, revolta, não querer tomar-se a sério, sobretudo aos outros. Evacuar a sua amargura. Desgosto da burguesia em certas épocas. Poder indignar-se, escarnecer. O espírito e o coração não se distinguindo nunca um do outro. Pontapé impaciente nas convenções impostas. Romantismo de juventude. Como toda a cortesia que se explica e se exprime. Mercado de escravos. Gosto de um luxo, do lucro, do amor. À falta de poder ir-se para outro lado, vai-se para o teatro. Em lugar de *afastamento*, *união*.

Gosto de confidência, de revelação, de confissão. Orgulho de si. *Vocação*, imenso receptáculo que contém à mistura todos os sentimentos na sua origem, pela qual é impossível encontrar preceitos morais ou pedagógicos.

Todas estas vocações são inspiradas pelas obras da época, pelo espírito dramático que sopre no momento: «Pode hesitar-se antes de pôr o coração nas mãos do público».

É, em primeiro lugar, o contentamento do actor que está em jogo, o seu refrigério.

*

Vocação. Viver em nós a vida que não vivemos e que talvez não possamos viver.

Diluir-se no sonho.

*

Querer atingir imediatamente o cume. Ter esse poder misterioso, alado, que é dado ao poeta. Satisfazer esse gosto de uma descoberta do coração.

*

A profissão de actor começa pela arte de amar e de admirar. O pior é que neste exercício os sentimentos são, de começo, profundamente egoistas e destituídos de gosto e de julgamento.

*

Todo o actor é, a princípio, um diletante, um amador; e são poucos os que conseguem elevar-se acima desse estado; é o que causa a maioria dos defeitos de que se acusam e de que se admiram.

*

Não vêem, não julgam senão por si próprios, pelos efeitos que conseguem e pelos êxitos que obtêm.

São, nesta fase, cegos e surdos.

*

«O meu emprego não é aquele que teria desejado escolher». É a história de toda a gente. São muito poucos os que fariam por prazer o que têm de fazer por obrigação. São poucos os que não tenham alimentado algumas ilusões de glória. É preciso contentarmo-nos e sujeitarmo-nos com ocupações de que não gostamos. Precisamos, mais do que de aplausos, de consideração, autoridade e brilho.

*

Aquele que se sente a alma de Perdican e de Hernani e cujo corpo desmente e desfaz as suas aspirações.

Isto não é uma vocação, é uma ambição.

Não é o desejo de servir o próximo mas de satisfazer-se a si próprio.

*

Aqueles que se julgam ou são artistas natos, de alma, de gosto, de espírito, os pintores, os escultores natos, os violinistas, os artífices sem ocupação cujos gestos inatos torturam e que eles ignoram e que se lançam no teatro como o esfomeado num bar automático, os aristocratas que porcuram uma corte e um reinado e que vivem em apartamentos modestos ou pobres, todos os amantes daquilo que a vida não lhes dá ou que é preciso ser sábio para descobrir, que é preciso ter experiência ou esperteza para as encontrar, todos os que buscam o ideal ou ideais, mesmo os mais destituídos, mesmo os menos desinteressados, todos aqueles também que por confusão tomam a aparência pela verdade (e é isso o pior do teatro porque é condenável ou pernicioso, mas na sua glória o teatro levou esses mesmos a encontrar na falsidade e na mentira uma verdade que a vida muitas vezes não deixa descobrir àqueles que não cometeram este pecado ou este erro de espírito), velhas condessas de figuração no cinema, velhos boiardos, antigos arquiduques, que um trajo de estúdio regenera por dois ou três dias de presença do derisório dos cenários sufocantes, celibatário sem amor, homens sem potência, mulheres desoladas, toda essa gente corre para esse lugar miraculoso como para Lourdes, doentes de que muitas vezes a fé se revela depois da experiência, confluente de todas as espécies de desejos, de sonhos, mais numerosos, mais subterrâneos que os do inconsciente e os dos territórios freudianos.

*

Vocação. Sede melancólica de ideal que falta, antes de tudo, e que se manifesta por um gosto do prazer, do luxo, do êxito?

*

Faz-se teatro porque se tem a impressão de nunca se ter sido si-próprio, de não poder ser si-próprio e que, finalmente, vai poder ser-se.

Há muitas vocações entre este descontentamento de si e essa vontade orgulhosa de ser si-próprio.

*

«Enfim, compreende-se! Isso basta-lhe, sem dúvida».

F. JAMES

*

O começo da vocação do teatro, o gosto do dramático é, no fundo de cada um de nós, actor ou espectador, o gosto de outra coisa ou o desgosto de uma outra.

*

Esse vazio que experimentam depois do começo da carreira e de que vivem.

É da maneira de o preencher que se trata.

*

Fazer teatro é retomar a vida num plano artificial e inofensivo. É viver fora da triste realidade dos acontecimentos e dos factos.

*

Necessidade de se esconder, de fremir em segredo, de ser-se inapercebido com:

1.º, *um gosto de segredo*, um *desejo de se mascarar* (que é também o começo da vocação) e esse gosto e esse desejo são paralelos;

2.º, *naqueles que o comediante tem de se evadir, de se exprimir* e

3.º, *na necessidade de glória, de triunfo, de êxito*, nessa efusão simpática do teatro e dos seus participantes.

E tudo nasce nesta profissão de um conjunto de aspirações confusas. A vaidade e o pudor e o exibicionismo são as fontes.

*

Higiene do teatro. *É o tédio de ser si-próprio* para o actor e o actor e o espectador.

«*Sentimento de ser um hábito e de viver uma não existência sensível*». P. Valery

Sentimento de não ser suficientemente,
para libertar-se o comediante faz teatro e o espectador vai ao teatro.

*

A felicidade do actor, de principio, não lhe custa senão acreditar nela; depois, quando está já desenganado como a borboleta com a chama, a sua felicidade consiste em fazer com que os outros acreditem nela.

Egoismo e altruismo.

*

VOCAÇÃO — NOBREZA

Só é interessante nesta vida o que pode fixar-nos, absorver-nos, encher-nos, fazer-nos mais existentes, mais vivos. É o cuidado de ganhar dinheiro? Talvez seja o meio mais fácil, mas com certeza o menos nobre. Em quê um actor não poderá ser considerado como um daqueles que vivem pelo espírito e pela alma, mesmo que não tenha o ar de o ser, pois o seu exercício, se nunca representa peças de baixa extracção, é viver nas paixões humanas, e nas mais altas se frequenta sòmente Shakespeare, Molière, Racine?

*

SINCERIDADE — ARTE DE ENGANAR-SE A SI PRÓPRIO OU OS OUTROS.

À partida, o comediante quer exprimir-se a si próprio. Julga poder fazê-lo, que isso basta e que é isso representar ou fazer teatro.

É uma falsa sinceridade, se Diderot tem razão quando diz que a verdadeira sinceridade do comediante consiste no artificial e no convencional.

O comediante quer libertar-se, evadir-se de si próprio para se encontrar, revelar-se, e quer fugir da mediocridade, do convencional, da mentira insuportável da sua vida e entra, sem dar por isso, na convenção e na mentira mais derisória ainda dos bastidores, e, crendo dirigir-se para uma verdade superior, ignora ainda o segredo desta transposição da convenção.

Vai finalmente, julga ele, instalar a sua alma, o seu corpo, em seres mais dignos dele.

E a presunção obrigada e generosa que o decide fá-lo acreditar que empresta vida às personagens, que, ao menos, lhes dá assistência; crê que vai dar a Hamlet, a Alceste e a Perdican a sua vida verdadeira, que vai animá-los.

É a primeira forma da sinceridade deste simulador, deste locatário usurpador.

Assim começada uma vocação de teatro, o principiante não sabe ainda que a personagem existe e que entra, sem saber, numa ordem perigosa, num mundo alarmante, numa organização das almas, numa zona da inspiração tanto mais espantosa quanto ignorará por muito tempo as presenças reais que o habitam e cujo desconhecimento é o segredo final ou a sanção da sua carreira, castigo ou recompensa. Porque o *Herói de teatro* existe de uma vida bem superior ao conjunto confuso e tumultuoso das sensações dele, comediante. A sua impaciente turbulência, a sua orgulhosa convicção não fazem mais do que revelar o ridículo desta primeira sinceridade.

Porque, *o que é aqui a sinceridade* senão a arte de se enganar a si próprio? (Dickens).

A arte de representar, isto é, a arte de mistificar, onde está a mistificação numa outra mistificação.

*

A Kabhala.

— Um espectador é levado ao teatro pela primeira vez. Vê representar uma peça pelos actores.

Qual é, entre o actor e o espectador, o que é *sincero?*

O espectador.

Não, o actor não poderá representar sem isso.

— Um actor representa a peça diante do público. Qual dos dois é sincero?

O actor.

Não, o espectador, porque sabe que tudo é falso.

— Qual é, portanto, o que é sincero?

Não sei.

— Talvez o autor.

— É isso o teatro.

*

O orador e o actor têm este privilégio, esta particularidade, esta necessidade de crer as coisas eloquentes, pelo menos no curto momento em que as dizem.

Forma de sinceridade.

*

Sinceridade: só pode definir-se em relação a um dado momento.

Plenitude de um sentimento que não pode durar, que varia segundo o instante.

A sinceridade só pode ser uma relação entre o sentimento e ideias ou acções, uma posição do que diz, faz e experimenta.

Trata-se, portanto, de considerar, sobretudo, o que se diz ou se faz e as condições em que as coisas se exprimem ou se executam, isto é, a situação em que se está colocado.

A sinceridade é, essencialmente, função de tal situação.

*

Da sinceridade. Posição do intérprete. Num texto, sinceridade apaixonada mas lógica das personagens imaginárias

de Molière. Sinceridade em Marivaux engendrando uma sinceridade particular pela execução que se torna demonstrativa. Sinceridade dos actores da Idade Média, apaixonada até à convicção pessoal. Sinceridade dos românticos. Empolamentos, declamação desportiva de frases em que a sinceridade atinge um paroxismo necessário pelas situações extravagantes. Sinceridade do cantor, do actor grego, pedagógico e ritual, utilização sincera de processos dramáticos; exame da sinceridade segundo os textos, as convenções, as situações, os princípios de ilusão.

*

A *sinceridade* é um *limite ideal* pelo qual toda a gente se esforça com boa ou má fé absolutas mas que ninguém consegue atingir.

É uma plenitude impossível, que será seguida de destruição, perda da vida, porque seria um esforço que aniquilaria, um impulso que extinguiria.

Congestão do eu.

Nós não podemos viver senão no *instável;* o alcance do conhecido ou de um estado estável é contrário à vida, que é apenas procura, esforço, numa constante instabilidade.

*

Não há «sinceridade».

Um sincero é um louco, um demente, que está ameaçado de destruição. Que é a sinceridade? Um estado impossível.

Esta atitude, compensada por motivos acessórios, interiores, secundários, é o começo do *equilíbrio* perfeito que dá a mentira, a dissimulação, esta nova vida interior, fonte da verdadeira vida, do artificial mais verdadeiro do que o natural.

Sinceridade, uma certa posição, atitude em presença de outrem, do que está fora de si.

É um estado subjectivo em relação ao objecto.

Um estado de crise — Alceste — exasperação, acesso de um dos nossos sentimentos ou das nossas ideias, *desequilíbrio*.

*

Sinceridade verdadeira ou representada: descrição feita no momento por uma testemunha horrorizada, emocionada, refeita no dia seguinte sem febre nem emoção.

Lacónica e eloquente primeiro, verdadeiramente poeta porque não sonha o que diz. No dia seguinte, a testemunha é palavrosa, amaneirada, exagerada. Há mais intenções e efeitos. É um cabotino mau actor. Já não é natural, *quando conta*.

É a ilustração da *acção*, da *sinceridade apresentada*. Nascimento do texto.

*

TO LIVE IN A LIE (*).

Os diferentes géneros de divertimentos estão nas diferentes maneiras de praticar a mentira.

Uma época teatral, com os seus autores, os seus comediantes e o seu público, julga-se pelas maneiras de mentir,

o conjunto dos processos utilizados por esses divertimentos,

(*) Em inglês no original.

a atitude que tomam para o fazer, as regras utilizadas por este jogo.

Os acordos, os pactos, as *convenções*, numa palavra, convenções que persistem criando uma *tradição*.

ONDE ESTÁ A MENTIRA DO TEATRO?

ONDE ESTÁ A VERDADE DO TEATRO?

1) *Qual é que mente?*

É o actor.

Não, é o espectador, porque ele sabe que o que vê não é verdadeiro. Punhamos a pergunta de outra maneira.

2) *Qual é aquele que crê, que é verídico?*

Então, é o actor.

Não, porque ele não poderia representar abusando inteiramente e é o espectador que, pela sua fé, lhe facilita e permite a sua mentira.

Punhamos a pergunta ainda de outra maneira e procuremos agora

3) *O que crê e o que mente ao mesmo tempo.*

Actor e espectador, sem dúvida. Ambos, não ao mesmo tempo.

É o autor que pode abusar-se, escrevendo a sua obra com uma sinceridade que não se pode (dissociar) analisar.

4) *Onde está, na vossa opinião, a verdade?*

Não sei, responderão, e eu digo:

Isso é o teatro.

*

VOCAÇÃO.

Ser alguém. Mas o quê? Quem?

No teatro, confronta-se. As personagens são pedras de toque.

*

Todos os nossos momentos não têm a mesma importância. O curso médio da *existência quotidiana não nos revelará os aspectos do nosso ser que não põe em jogo.*

O problema do *conhecimento de si* reduz-se, portanto, em definitivo, ao *problema total da actividade humana.*

É criação de si por si, no sentido de uma fidelidade a certos valores mestres da vida individual.

1) *Atinge-se aqui uma atitude dogmática* que procura estruturas estáveis, que procura uma definição objectiva, universal, do homem.

2) A psicologia que quis substituir esta atitude e aplicar a uma busca pessoal a elaboração do problema do conhecimento de si fracassou.

A análise resultou num fracasso, descobre-se que a *busca de si nega o seu objecto e dissolve-o* e nunca encontra na ordem da pura psicologia o complemento desejado.

3) Para além deste fracasso, passa-se a uma *terceira* atitude, esta crítica,

esforçando-se por fazer parte dos diferentes elementos, e *situando o conhecimento de si entre a actividade total da pessoa.*

É dogmatismo prático, pessoal.

A nossa actividade desenvolve-se na *imanência* e cada vez que procura este ou aquele compromisso exclui o compromisso contrário.

A história da pessoa desdobra-se no tempo, está sujeita a todas as suas limitações, assim como à sua imprevisibilidade, condição de todas as iniciativas. Tal é o sentido da nossa liberdade. Deixará de haver liberdade se nunca puder assegurar-me de ter atingido a minha determinação definitiva, se uma certa e última fórmula do meu ser, plenamente apercebida, me privar para sempre do futuro.

*

Tudo isto implica uma atitude, um sistema de atitude, especialmente curioso no *ofício de intérprete*, nesta revelação de si pela imitação de um outro ser, e põe o problema como um dilema definitivo na arte de executar.

*

SER SI OU SER OUTRO.

Declarar-se si-próprio ou testemunhar por um outro,

com os riscos que comportam, segundo a Igreja, essas ocupações perniciosas em que o homem perde a sua alma, as suas faculdades, as suas virtudes individuais, a sua pessoa.

A solução não estaria num serviço inteligente, devotado, em que *o exercício seria uma espécie de ascese*, tendo por objectivo uma higiene moral, uma prática eficaz para si e para outrem, para o seu ofício e a sua perfeição, para um *conhecimento* de si.

*

Trata-se de estabelecer a verdade da sua vocação.
Vocação — tornar-se (e *não apelo-vocare)*,
pelo menos justificar esse apelo, que não é senão desejo, atracção, solicitação.

ANTROPOLOGIA.

Determinação dos valores que devem orientar a acção.
É preciso ser *médico* e *psiquiatra*, antes de ser filósofo.
É preciso ser *biológico* e *espiritual.*
Instituição e restituição do homem em cada homem.
Não se trata de estabelecer princípios racionais, técnicos, sábios, a partir de postulados, de dados, de experiências, mas de permanecer tão perto quanto possível do homem, do homem no seu ofício, na sua ocupação, na sua vocação, o artífice de si próprio, artífice por excelência, esse primeiro de todos os artífices de si, que é o comediante.
É preciso realizar um certo *equilíbrio psicológico* próprio de cada indivíduo, de cada intérprete, numa série de *exercícios de desequilíbrios de si.*

*

É preciso obter a determinação deste complexo de desejos, de aspirações, de vontades que cada indivíduo afirma em contacto com o mundo e que, no teatro, toma um valor tão nìtidamente acusado e vivo, vital.

*

É busca de uma regra.
É busca de uma hierarquia de si a si próprio,

do si e do eu (diferenciação a fazer),
em relação a um padrão, medida,
modelo = A PERSONAGEM.

*

É *busca de uma continuidade* no próprio seio da experiência, do ofício escolhido.

*

Unidade intrínseca através das vicissitudes.

*

Ser o que se é.
Tornar-se o porque Deus os escolheu. Joana d'Arc.

*

A nossa vida *espiritual* não se situa fora da nossa vida *orgânica*. Entra no mesmo todo com ela.

*

Há uma herança de nós a nós-próprios.

*

Este conhecimento de si e, portanto, mais *conhecimento do que devo ser* do que conhecimento do que sou.

*

A *Sinceridade* torna-se, pois, *um compromisso de toda a vida pessoal, exige a aplicação de si à realização de um destino.*

*

Toda a vida é esforço consciente e encarniçado.

*

É fidelidade a si próprio.

*

Omitir a sua vida é procurar-se onde não se está, trair a sua vocação, apesar de todas as satisfações de que uma tal conduta poderia ser a origem.

«As carreiras mais brilhantes não são, por vezes, senão a máscara de uma derrota total».

*

É preciso procurar uma expressão do nosso ser que tenha um valor de libertação, de plenitude.

Não pode haver disso consciência clara, o conhecimento de si é equívoco, impossível.

Trata-se de relação de si, pelo comediante, no contacto de uma humanidade, de uma natureza artificial, diferente, e de um exercício complexo, raro, difícil.

*

Trata-se de um equilíbrio que nos satisfaça, suprimindo essa inquietação que constitui o princípio da busca.

*

(Recurso a uma realidade (artificial) que nos completa).
Saindo de si, faz-se uma prova do que se é, do seu eu.

*

O diálogo, o encontro são o único regime válido da experiência de si.

*

Afirmamo-nos no contacto do que se opõe a nós, do que nos completa (bem melhor do que na comunhão com os que se nos assemelham).

Assim, o homem busca na mulher não uma imagem do que ele é, mas um complemento de ser que lhe falta.

O *conhecimento de si* não é, assim, senão uma derivação, uma deformação desta *exigência fundamental* que *lança o homem para a procura* de uma situação em que todas as suas aspirações se encontram satisfeitas.

*

Conhecimento de si para o comediante.

*

A nossa angústia, a nossa inquietação de nós próprios acabará, se tivermos sabido descobrir um uso conveniente para os recursos humanos de que dispomos.

*

Torna-te o que és, em vez do Conhece-te a ti próprio.

O mito da esfinge é a ilustração do homem. À questão que lhe põe o seu próprio destino, pertence a cada qual responder pela afirmação do homem nele.

Cada homem representa de si para si os papéis simultâneos do *monstro* e do *viajante* do apólogo antigo.

III — *Reflexões de um comediante sobre o «Paradoxo» de Diderot*

Jacques Copeau

À nobilíssima ideia que se faz do teatro, associa-se em Diderot uma alta concepção da função de comediante.

A arte do comediante — diz ele — exige «um grande número de qualidades que a natureza reúne tão raramente numa mesma pessoa, que se contam mais grandes autores do que grandes comediantes» *(Dicionário Enciclopédico. Artigo Comediante.)*

«Não conheço estado que exija formas mais raras e costumes mais honestos do que o teatro». *(Segundo Subsídio sobre o Filho Natural).*

Vai ao ponto de encarar uma reabilitação teatral do ponto de vista do actor e a fazê-la depender dele. Porque se o poeta não confiasse as suas obras senão a homens *bem* nascidos, teria de os respeitar. Ganharia em pureza, em delicadeza, em elegância. E o público ganharia com ele.

Surpreende-nos ver um grande espírito honrar os servidores da cena exigindo deles, primeiramente, «uma nobreza que obriga».

*

Mas, desde que lança o olhar sobre a condição do actor e sobre o seu carácter, Diderot desce ao extremo do pessimismo. Não vê que se manifeste vocação para «uma tão bela profissão» senão «à falta de educação, na miséria, na

libertinagem» (1). Deplora que nenhuma sã doutrina se forme para suscitar o que a natureza não produz *por si própria*: «Se vemos tão pouco grandes comediantes — diz ele — é porque os pais nunca destinam os filhos ao teatro; é porque ninguém se prepara para isso com uma educação começada na juventude; é porque uma companhia de comediantes nunca é como deveria ser num povo em que se atribuísse à função de falar aos homens reunidos para se instruírem, divertirem, corrigirem, a importância, as honras, as recompensas que ela merece, uma corporação formada, como todas as outras comunidades, de indivíduos saídos de todas as famílias da sociedade e conduzidos para a cena como para o emprego, o palácio, a igreja, pela escolha ou pelo gosto e com o consentimento dos seus tutores naturais».

Diderot poderia acrescentar que os mais propensos a sãs aspirações, entre os aprendizes-de-comediante, os menos rebeldes à disciplina são também, geralmente, os menos dotados. Poderia perguntar-se se a força do dom, no actor, não está na razão inversa de uma certa inteligência e de certas virtudes e se, portanto, os comediantes mais distintos, ainda que emprestem ao teatro o fulgor da sua personalidade, não serão, regral geral, os piores inimigos da arte dramática.

Diderot acha-os «bufões, cáusticos e frios, faustosos, dissipadores, interesseiros, isolados, vagabundos, vaidosos, insolentes, ciumentos, pretensiosos», etc. Duvida de que esta espécie possua uma alma. E, para concluir: « São excomungados... Acreditais que as marcas de um aviltamento tão contínuo possam ser inofensivas e que, sob o fardo da ignomínia, uma alma seja bastante firme para se erguer à altura de Corneille?»

Já não é à condição, mas à natureza do comediante, que ele se agarra. E não é de uma natureza corrompida pela

função que ele instrui o processo. Declara a função degradada devido a uma natureza viciada. Há raiva nesta condenação. É tão apaixonada quanto é grande no seu autor o amor pelo teatro.

«Tenho uma alta ideia do talento de um grande comediante — escreve com melancolia — *este homem é raro*»...

Tanto mais raro, de facto — e tanto maior, quando aparece — quanto o ofício que ele exerce ameaça, ainda mais, a pessoa humana, a sua integridade, a sua elevação.

*

Shakespeare diz (*Hamlet*, Acto 2, Cena II) que a natureza do comediante é contra a natureza, que é horrível e, ao mesmo tempo, admirável. Resume tudo isso numa única palavra: *Monstruous*.

O que é horrível, no comediante, não é uma mentira, porque ele não mente. Não é uma mistificação, porque ele não mistifica. Não é uma hipocrisia, porque ele aplica a sua monstruosa sinceridade a ser o que não é e não a exprimir o que não sente, mas a sentir o imaginário.

O que impressiona o filósofo Hamlet, tanto como outras das suas aparições do Inferno, é, num ser humano, o desvio das faculdades naturais para um uso fantástico.

*

O comediante arrisca-se a perder a sua cara e a perder a sua alma. Encontram-nas falseadas ou não as encontram no momento em que devem responder a si próprios. Os seus traços perdem-se, a sua atitude e o seu verbo ficam demasiado desligados, destacados, como que separados da alma. A própria alma, demasiadas vezes perturbada pela representação, desviada, destroçada por paixões imaginárias, esmagada por hábi-

tos fictícios, faz com que o falso domine o real. Toda a pessoa do comediante conserva, neste mundo humano, os estigmas de um comércio estranho. Tem o ar, quando regressa ao nosso convívio, de sair de um outro mundo.

*

A profissão do comediante tende a desnaturá-lo. É a consequência de um instinto que leva o homem a desertar para viver de aparências. É, portanto, uma profissão que os homens desprezam. Acham-na perigosa. Atribuem-lhe imoralidade e condenam-na pelo seu mistério (2). Esta atitude farisaica, que tão pouco eliminou as mais extremas tolerâncias sociais, reflecte uma ideia profunda. É que o comediante faz uma coisa proibida: joga a sua humanidade e goza-se dela. Os seus sentidos e a sua razão, o seu corpo e a sua alma imortal para que ele disponha deles como de um instrumento, servindo-se deles em todos os sentidos.

*

Se o actor é um artista, é de todos os artistas o que mais sacrifica da sua pessoa ao ministério que exerce. Nada pode dar que não seja de si próprio, não em efigie, mas em corpo e alma e sem intermediário. Ao mesmo tempo sujeito e objecto, causa e efeito, matéria e instrumento, a sua criação é ele próprio.

Nisso consiste o mistério: que um ser humano possa pensar-se e tratar-se a si próprio como matéria da sua arte, agir sobre si próprio como sobre um instrumento com o qual é preciso que ele se identifique sem cessar e sem se distinguir, ao mesmo tempo agir e ser o que se age, homem natural e *marionette*.

Eis porque para aqueles para quem o mecanismo do actor é o único visível, as contorções e os truques de que se servem nada têm de comum com os processos de arte criadora. E porque, para outros, o homem que cria não pode ser ao mesmo tempo matéria e instrumento da sua criação. Eles resolvem o problema dissociando o espírito da mecânica e, recusando o actor, preferem-lhe a *marionette* (3).

*

Diderot aceita o comediante. Conhece-o. A maioria das observações que faz é justa. Tirou consequências razoáveis, sem essa desordem de pensamento que é a sua fraqueza, sem essa mania de explorar em paradoxos o que lhe parecia distinguir o seu ponto de vista da inteligência comum.

Exige do acto «muito julgamento». De bom grado nos juntamos a ele neste ponto, contra aqueles que pretendem rebaixar a nossa profissão, dizendo-a incompatível com as altas funções do espírito. «Preciso de ver nesse homem —diz ele — um espectador frio e tranquilo...» Trata-se do grande comediante. É emprestar-lhe uma faculdade necessária a qualquer grande artista: «Exijo, por consequência, penetração...» Sim. Mas Diderot acrescenta: «e nenhuma sensibilidade». E o paradoxo, que tudo falseia, tomou a sua forma mais agressiva nas «Observações sobre Garrick». Nelas se lê: «É a falta de sensibilidade *que faz* os actores sublimes». Esta frase, quando foi escrita, deve ter provocado em Diderot extremo entusiasmo. (É como o vento agreste que lhe torna o espírito louco!). Mas quando a transporta para o *Paradoxo* percebe a enormidade e corrige assim: «*que prepara* os actores sublimes» (4), o que não altera grande coisa.

Seria demasiado fácil fingir que se não vê o que Diderot designa sob o nome de «sensibilidade». Não é a simples

«qualidade de sentir». E ainda menos essa grande «precisão» que se atribui, em física, a certos instrumentos que os torna capazes de indicar «as diferenças mais insignificantes» e que se poderia reclamar aqui como o dom mais raro do artista. Quando Diderot escreve: «Os grandes poetas, os grandes actores e, talvez, em geral, todos os grandes imitadores da natureza... *são os seres menos sensíveis*», penso que ele não pretende recusar ao artista, isto é, ao «contemplador», outra coisa que uma «susceptibilidade à impressão das coisas morais», de que ele próprio era ferido, e essa *facilidade* aos «sentimentos de humanidade, de piedade, de ternura» que Bossuet dizia «vulgar» e que nós chamamos sem respeito «sensibilidade afectada». «Há uma espécie de sensibilidade vaga — diz Duclos — que é apenas uma fraqueza de órgãos». Diderot, quando se interroga, precisa no mesmo sentido: «A sensibilidade... é, parece-me, essa disposição, companheira da fraqueza de órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina a ter compaixão, a estremecer, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a desdenhar, a não ter qualquer ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco».

Trata-se, portanto, para Diderot, de demonstrar que a enfermidade que acaba de descrever não é a faculdade-mestra do grande artista, em particular do grande comediante? Se é tudo isso o seu paradoxo — o belo paradoxo!

*

Se não conduzisse a uma confusão de sentidos, a discussão poderia limitar-se a isso. Porque é evidente que as operações da representação teatral exigem, pelo contrário, órgãos

poderosos e que uma ternura excessiva de natureza, a facilidade nas emoções desbordantes oferecem uma matéria demasiado mole e informe para nela gravar essas imagens fortes que a arte do comediante tenta desenvolver.

Mas Diderot mais de uma vez contradisse a sua própria tese e deixou falar, a este respeito, o bom senso.

Escreve ele a Mlle. Jodin: «um actor que não tem mais do que senso e julgamento é frio; o que não tem mais do que verve e sensibilidade é louco. É um certo temperamento de bom senso e de calor que faz o homem sublime. *Nunca procure ir além do sentimento que tem; procure torná-lo justo*».

Preceito excelente, em que se equilibram o respeito do dom natural e a justa consideração do ensino. A frase que sublinhei deveria servir de regra a toda a iniciação dramática.

Lê-se no *Segundo Subsídio sobre o Filho Natural:* «Uma actriz de um julgamento limitado, de uma penetração comum, mas de uma grande sensibilidade, atinge sem dificuldade uma situação de alma e encontra, sem sequer pensar, o acento que convém a vários sentimentos diferentes que se fundem».

Parece que, aqui, a aplavra «sensibilidade» é empregada no sentido de *justeza*. E eis esse espírito móvel que se volta para um outro lado. Conduz a qualquer coisa de verdadeiro. Apressa-se a exagerar:

«Não é preceito, é outra coisa de mais imediato, de mais íntimo, de mais obscuro e de mais certo que os guia (os comediantes) e que os ilumina».

Roçamos o mistério. Diderot sente-o. Mas, em vez de renunciar ao seu antagonismo formal entre o sensível e o razoável, de analisar essa «outra coisa», esse *tertium quid* que nos interessa, aflora uma explicação, sem aprofundá-la, passa ao lado dessa obscuridade sem lhe transmitir qualquer luz

e vemo-lo ao ponto de tudo atribuir à sensibilidade, como o fizera para o julgamento:

«Deixai a técnica — escreve a Mme. Riccoloni. — É a morte do génio».

Dizia, no entanto, da mesma Mme. Riccoloni, que ela fora vítima da sensibilidade, «acima da qual nunca conseguira elevar-se». O que parece implicar que tudo nasce da sensibilidade, mas que não se desenvolve nem se eleva senão pela inteligência, como Diderot reconhece na sua apóstrofe a Garrick: «Roscius inglês, célebre Garrick... Não me disseste tu que, *o que quer que sentisses fortemente*, a tua acção seria fraca se, qualquer que fosse a paixão... que tivesses a exteriorizar, não sabias *elevar-te pelo pensamento*...»

Enfim, é para o mais profundo do homem, para além da sensibilidade, é para a própria alma que Diderot apela nesta outra passagem de uma carta a Mlle. Jodin:

«Trate de ter bons costumes. Assim como há uma diferença infinita entre a eloquência de um homem honesto e a de um retórico, que diz o que não sente, também existe a mesma diferença entre a representação de uma mulher honesta e a de uma mulher envilecida, degradada pelo vício, que papagueia máximas de virtude».

Há, portanto, qualquer coisa do actor que depende do que ele é, que atesta a sua autenticidade, que se impõe pelo seu acento, sem fraude possível, desde que aparece em cena, antes mesmo de abrir a boca, pela sua simples presença. É esse qualquer coisa que, no nosso tempo, distinguia entre todas uma actriz como a Duse. É uma qualidade de natureza, que a arte pode servir para pôr em evidência, mas que não poderia imitar.

*

...«a arte de tudo imitar» — diz Diderot.

É o que acontece na criança, no estado de faculdade instintiva. Anquilosa-se, à medida que o homem se decide, que o carácter se forma, pois endurece.

Alguns homens, na vida, ficam vagos, disponíveis. Não entram na sua personagem e parecem representar todas. Perseguem, sem a encontrar, uma sinceridade própria. Se acontece toparem com uma, não a conservam muito tempo. Os sentimentos que experimentam, as paixões que os possuem, as ideias que adoptam nunca os saciam. Fica sempre um pouco de representação.

Certas personagens, na comédia, entre os caracteres cegos e desvairados de paixão, desempenham o papel da clarividência, do desapego, da malícia e das transformações. Imitam todas as vozes e afivelam todas as máscaras: Ruzzante, Antolycus, Scapin...

*

...«a arte de tudo imitar — diz Diderot — ou o que vem a dar no mesmo, uma igual aptidão para todas as espécies de caracteres e de papéis».

É nisso que ele pretende ver o todo do comediante (5).

As duas coisas, porém, não conduzem absolutamente ao mesmo. Certos actores nunca farão mais do que imitar a sua personagem. Representam segundo o modelo. A pura faculdade de imitação, que está muito divulgada, é quase sempre superficial. Não é ela que distingue o temperamento do verdadeiro comediante. O velho Salvini, que tive oportunidade de encontrar em Florença pouco tempo antes de morrer, dizia-me, com um certo desprezo, falando de alguns actores modernos: *são apenas máscaras.*

Mostra-nos Garrick, com a cabeça entre os dois batentes de uma porta, fazendo passar a expressão do seu rosto, no intervalo de quatro a cinco segundos... da alegria louca à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa à admiração, da admiração à tristeza, etc. E Diderot grita triunfalmente: «Poderá a sua alma experimentar todas essas sensações e executar, de concerto com o rosto, essa espécie de escala? Não o creio, nem vós». Nem nós, também! «Pode rir-se ou chorar-se à vontade? Faz-se a expressão facial mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora»... Isso é demasiado evidente. Não aceito o comediante que visa esse «engano» e que o consegue fàcilmente. Vejo-lhe aquele rosto demasiado amolecido, demasiado trabalhado, de que falava Salvini. Mas há nisto, sem dúvida, um mal-entendido. Nessa pequena sessão, feita para impressionar, de improviso, um círculo de amadores, Garrick não desempenhava um papel, não encarnava uma personagem. Mostrava-se, sem se dar. Fez a «careta» da sua arte, um exercício de máscaras, com todo o virtuosismo que lhe permitia a sua maestria, uma «escala» como a que fazemos os nossos alunos executar, advertindo-os de que não devem usar do sentimento que uma escala não comporta e para ensiná-los, «por princípios», a «desmontar» o seu rosto. É, penso eu, o que Scaramouche ensinava a Molière.

*

Diz-se de um comediante que ele entra no papel, que se mete na pele de uma personagem. Parece-me que isso não é exacto. É a personagem que se aproxima do comediante, que lhe pede tudo o que precisa para existir por si

própria e que a pouco e pouco o substitui na sua pele. O comediante esforça-se por deixar-lhe o campo livre.

Não basta ver bem uma personagem nem compreendê-la bem para estar-se apto a ser essa personagem. Não basta, até, possuí-la bem para dar-lhe vida. É preciso ser-se possuído.

Demasiada inteligência abusa o actor. Os mais vivos, os mais dotados, na aparência, de imaginação, os que se dirigem com mais facilidade ao encontro duma personagem, não são geralmente os mais sinceros nem os mais seguros. A personagem resiste a quem não observa a seu respeito as fórmulas e atenções necessárias. É preciso saber tomá-la ou, melhor, deixar-se possuir por ela.

Alguns sentimentos não chegam a incorporar-se na personagem, a fazer-se experimentar por ela senão acompanhados de certos movimentos, de certos gestos, de certas contracções localizadas, sob um certo trajo, em função de certos acessórios.

A virtude da máscara é ainda mais convincente. Ela simboliza perfeitamente a posição do intérprete em relação à personagem e mostra em que sentido a fusão se opera entre um e outra. O actor que representa sob a máscara recebe deste objecto de cartão a realidade da sua personagem. É comandado por ela e obedece-lhe irresistìvelmente. Mal a coloca, sente derramar-se em si uma existência de que estava vazio, de que nem sequer suspeitava. Não é apenas o seu rosto que se modifica, mas toda a sua pessoa, o próprio carácter dos seus reflexos, onde já se formam sentimentos que era incapaz de experimentar com a cara descoberta. Se é bailarino, todo o estilo da sua dança, se é comediante, a própria inflexão da voz ser-lhe-á ditada pela máscara — em latim, *persona* — quer dizer, por uma personagem, sem vida enquanto a não desposa, que veio de fora e vai substituí-lo.

*

Tentação bem conhecida dos actores experimentados no ofício: de elevar a máscara, por um instante, de se ausentarem furtivamente do papel, de se divertirem com a ilusão que se representa. Assim, experimentamos a nossa segurança, o nosso domínio. Cedemos à necessidade de nos convencermos de que a nossa personagem não nos absorveu, consumiu, suprimiu, substituiu completamente. Lucien Guitry punha muitas vezes essa pequena distância momentânea entre a personagem e a sua pessoa. Esta fantasia é comparável à do acrobata que arrisca um passo em falso, não tanto para emocionar a assistência como para dar a si próprio maior sensação de segurança (6).

*

Que o actor não sente sempre o que representa, que representa o texto sem representar a personagem nem a situação, que chega a representar sem erro aparente, quer dizer, quase justa e correctamente, ainda que não esteja emocionado — é verdade. É o seu fracasso. É o declive que os preguiçosos e os medíocres seguem. É o martírio a que os melhores se expõem todos os dias, porque nenhum de entre eles sabe alguma vez se não se sentirá, de repente, devastado pela secura num desses horríveis momentos em que se ouve falar, em que se vê representar, em que se julga e, quanto mais se julga, mais se escapa.

Diderot dirá que «ela se desalojou sem nada sentir».

Se ela se desalojou, visìvelmente, foi, de facto, porque ele a não sentia. Era *para sentir*.

A ideia de uma sensibilidade que se persegue a si própria, de uma espontaneidade que se procura, de uma sinceridade

que se trabalha faz fàcilmente sorrir. Que se não sorria tão fàcilmente. Que se reflicta, antes, na natureza de um ofício em que há tanta matéria a revolver. A luta do escultor com a argila que ele modela não é nada comparada com as resistências que opõem ao comediante o seu corpo, o seu sangue, os seus membros, a sua boca e todos os seus órgãos.

*

Suponho um comediante perante o texto de um papel de que gosta e compreende, cujo carácter convém à sua natureza, cujo estilo se adapta aos seus meios. Sorri da facilidade. Este papel desenvolvê-lo-á sem esforço. A primeira leitura que faz surpreende pela justeza. Tudo está magistralmente indicado, não apenas na intenção geral, mas até nos pormenores. E o autor felicita-se por ter encontrado o intérprete ideal que vai elevar a sua obra até às nuvens: «Espere — diz o comediante — que isto ainda não é nada». É que ele duvida desta primeira fase de posse em que só o espírito tomou parte.

E eis que começa a trabalhar. Ensaia a meia voz, com precaução, como se receasse assustar qualquer coisa dentro de si. Estes ensaios confidenciais conservam ainda a qualidade da leitura. As gradações da emoção ainda aí são perceptíveis para alguns auditores privilegiados. O actor tem, agora, o seu papel na memória. É o momento em que começa a possuir um pouco menos a sua personagem. Vê o que quer fazer. Compõe e desenvolve. Põe no seu lugar os encadeamentos, as transições. Justifica os seus movimentos, classifica os seus gestos, retoma as inflexões. Olha-se e ouve-se. Destaca-se. Julga-se. Parece nada dar de si-próprio. Por vezes interrompe o seu trabalho para dizer: «Não sinto isto». Propõe, algumas vezes com razão, uma modificação do

texto, uma inversão de frase, um retoque na encenação que lhe permitirá, julga ele, sentir-se melhor. Busca os meios de colocar-se em postura, em estado de sentir: um ponto de partida que, por vezes, estará na mímica ou no diapasão da voz, numa descontracção particular, numa simples respiração... Trata de se conciliar. Estende os seus fios. Organiza a captura de qualquer coisa que compreendeu e pressentiu há muito tempo, mas que lhe fica exterior, que ainda não entrou em si, que não o habitou ainda... Escuta distraìdamente as indicações que lhe dão, do proscénio, sobre as emoções da personagem, os seus móbiles, todo o seu mecanismo psicológico. E, no entanto, a sua atenção parece absorvida por pormenores insignificantes.

É então que o autor, com excessiva polidez, toma pelo braço o seu ilustre intérprete e diz-lhe ao ouvido: «Mas, meu caro amigo, porque não conservou o que fez no primeiro dia? Estava perfeito. Seja o senhor mesmo».

O actor já não é ele próprio. Mas não é ainda o «outro». O que fazia no primeiro dia escapa-lhe à medida que se coloca em posição de representar o seu papel. Foi-lhe preciso renunciar à frescura, ao natural, às gradações e ao prazer que lhe causava a sua animação, para realizar um trabalho difícil, ingrato, minucioso, que consiste em fazer sair de uma realidade literária e psicológica uma realidade de teatro. Precisa de colocar, dominar, assimilar todos os processos de metamorfose que são, ao mesmo tempo, o que o separa do seu papel e o que o conduz a ele. É sòmente quando terminado este estudo de si próprio em relação a uma personagem dada, articulados todos os meios, exercitado todo o seu ser a servir as ideias que formou e os sentimentos aos quais prepara a via do seu corpo, nos seus nervos, no seu espírito,

até o mais profundo do seu coração, é então que se reencontrará transformado e tentará dar-se.

Enfim, o actor enche o seu papel. Não descobre nada de oco nem de falso. Poderia viver sem palavras. Confronta a sua sinceridade com esse belo «silêncio interior» de que falava Eleanora Duse.

Eis o homem exposto no teatro, oferecido em espectáculo, posto em julgamento. Entra num outro mundo. Assume a responsabilidade. Sacrifica-lhe todo o mundo real: inquietação, mal-estar, tristeza, sofrimento — ou, antes, é por ele libertado. Mas a atitude dos seus comparsas em cena, uma reacção da sala, uma desordem de bastidores, uma alteração de luz, uma ruga num tapete, um erro de contra-regra, um esquecimento de pertences, um acidente de guarda-roupa, um branco de memória, um lapso de boca, uma queda passageira da sua força vital — tudo o ameaça, tudo é contra ele que, só por si, tudo deve dominar; tudo pode, em cada instante, interpor-se entre a sua sinceridade, que nada poderá forçar, se ela se furta. Tudo pode desapossar-se do que ele pensava ter dominado por um longo trabalho, separá-lo da personagem que compôs, da sua substância, mas que pode sofrer alterações profundas e súbitas.

O subir do pano surpreende-o... o seu primeiro ataque parte um pouco involuntàriamente... ei-lo desunido. Vejo-o torcer o nó da gravata. Cessa por um instante de sentir. Bate em retirada. Procura um ponto de apoio. Respira profundamente. Pensa que vai refazer-se, porque sabe do seu ofício. Dir-me-eis que a perturbação em que o lançaram estes fúteis incidentes prova que ele não sentia. Creio que quanto mais sensível é um actor, mais sujeito está a estas vertigens. Mas vai recomeçar a sentir... porque ele sabe do seu ofício.

Suponhamos que não deixou de sentir. Atinge a plenitude. Mas essa mesma plenitude é preciso medi-la. Há uma

medida da sinceridade, como há uma medida da técnica. Dir-se-á que o actor não sente nada porque sabe servir-se da sua emoção? Que essas lágrimas que correm e que esses soluços são fingidos porque eles não estrangulam nem por um instante a sua voz e mal alteram a sua dicção? Não deverá admirar-se antes, renunciando a compreender, esse extraordinário instinto, esse dom da natureza e da razão que, logo, reconduz o actor descontido na pista da sensibilidade, que previne a sua emoção para não decompor a representação dramática? Um tal jogo exige uma cabeça de «ferro», como diz Diderot, mas não de «gelo», como escrevera anteriormente. Precisa também de nervos flexíveis e resistentes, de operações interiores muito rápidas e muito delicadas.

Contestar ao actor a sensibilidade, em razão da sua presença de espírito, é recusá-la a todo o artista que observa as leis da sua arte e não permite nunca que o tumulto das emoções paralise a sua alma. O artista reina, de coração tranquilo, sobre a desordem do seu estúdio e dos seus materiais. Quanto mais a emoção aflui nele e o arrebata, tanto mais lúcido se torna o seu cérebro. Esta frieza e esta perturbação são compatíveis, como na febre e na embriaguez.

...«abranger toda a extensão de um grande papel, dar-lhe os claros e os escuros, os doces e os fracos, mostrar-se igual nos sítios tranquilos e nos sítios agitados, ser variado nos pormenores, harmonioso e uno no conjunto e formar-se um sistema sólido de declamação... é a obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto requintado, de um estudo penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade de memória pouco comum». Diderot tem razão: «tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado» na cabeça do comediante. Mas se a sua representação não é

senão a expressão do seu domínio e o resultado de um excelente método, ou se deixa adormecer na rotina ou se dissipa nos jogos do virtuosismo. O absurdo do «paradoxo» é opor os processos da profissão à liberdade do sentimento e negar no artista a sua coexistência e a sua simultaneidade.

O todo do comediante é dar-se. Para se dar é preciso, em primeiro lugar, que se possua. A nossa profissão, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e que comanda, é a própria trama da nossa arte, com a liberdade que ela exige e as iluminações que encontra. A expressão emotiva sai da expressão justa. Não apenas a técnica não exclui a sensibilidade, como a autoriza e a liberta. É o seu suporte e a sua salvaguarda. É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, porque é graças a ele que sabemos encontrar-nos. O estudo e a observância dos princípios, um mecanismo infalível, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos distendidos, a liberdade da cabeça e do estômago dão-nos uma confiança que nos inspira a ousadia. A constância nas inflexões, as atitudes e os movimentos preservam a frescura, a clareza, a diversidade, a invenção, a igualdade, a renovação. Permite-nos improvisar.

*

não é monstruoso que aquele actor, ali,
numa simples ficção, numa paixão imaginária,
tenha o poder de fazer entrar à força a sua alma num conceito seu,
a tal ponto que trabalhando-se ela lhe faça empalidecer o rosto;
lágrimas nos olhos, semblante desfeito,
uma voz entrecortada e toda essa operação adaptando
formas convenientes à sua ideia?

(*Hamlet*, Acto 2.º, cena II)

Shakespeare descreve no actor a marcha do homem que *age* fazendo viver uma personagem inventada... Interpretar é, em primeiro lugar, insinuar-se na consciência da coisa a representar. É formar um conceito. É, em seguida, possuir o poder de fazer entrar à força a sua alma nesse conceito: *force his... to own conceit* (*). A inteligência, esclarecida pela experiência e pelo raciocínio, constrói ideias coerentes e variadas. A sensibilidade anima-as e aquece-as. No interior e nos limites de uma concepção, a alma trabalha e desse trabalho descola a operação misteriosa, precária, subordinada a todas as espécies de circunstâncias e de particularidades, que reveste cada vez mais exactamente a ideia — o que Diderot chama: um fantasma — das formas necessárias, dos sinais tangíveis nos quais o espectador reconhecerá a natureza do que se passa dentro do actor *suiting with forms to his conceit* (**). À medida que esses sinais se afirmam em justeza, em acento, em profundidade, à medida que eles se apoderam do corpo e do seu hábito, estimulam, em regresso, os sentimentos interiores que cada vez mais realmente se instalam na alma do actor, a preenchem e suplantam. É neste grau de trabalho que germina, amadurece e se desenvolve uma sinceridade, uma espontaneidade conquistada, obtida, da qual se pode dizer que age à maneira de uma segunda natureza, que inspira, por sua vez, reacções físicas e dá-lhes autoridade, eloquência, naturalidade e liberdade.

*

...E tudo isto para nada,
Para Hécuba?
E que ele é Hécuba, ou ele tem Hécuba,
para que derrame lágrimas sobre ela?

(*) (**) Em inglês no original.

Onde está o segredo de uma imaginação que põe o comediante em pé de igualdade com os tormentos do príncipe Hamlet ou as desgraças de Édipo, incestuoso e parricida?

Pode dar-se uma resposta a esta questão. A de Goethe: «Se não tivesse já — diz ele — levado em mim o mundo *por pressentimento*, com os olhos abertos teria ficado cego».

NOTAS

1 — *O Primeiro Interlocutor* (Paradoxo sobre o Actor) *diz textualmente:*

A minha intenção não é caluniar uma profissão que amo e que estimo: refiro-me à de actor. Ficaria desolado se as minhas observações, mal interpretadas, lançassem sequer uma sombra de desprezo sobre homens de um raro talento e de uma real utilidade, que são os flagelos do ridículo e do vício, os mais eloquentes predicadores da honestidade e das virtudes, a vara de que se serve o homem de génio para castigar os maus e os tolos. Mas corra os olhos à sua volta e verá que as pessoas de reconhecida boa disposição não têm nem grandes defeitos, nem grandes qualidades; que, habitualmente, os graciosos profissionais são homens frívolos, sem quaisquer sólidos princípios; e que todos aqueles que, semelhantes a certas personagens das nossas sociedades, não têm carácter algum, se distinguem em representá-los a todos.

Não tem o actor pai, mãe, mulher, filhos, irmãos, irmãs, relações, amigos, uma amante? Se fosse dotado dessa delicada sensibilidade em que se vê a principal qualidade do seu estado, perseguido como nós e atingido por uma infinidade de desgostos sucessivos, que ora pungem as nossas almas ora as dilaceram, quantos dias lhe restariam para dar ao nosso divertimento? Muito poucos. O gentil-homem da câmara interporia em vão a sua autoridade, o actor estaria muitas vezes em situação de

lhe responder: «Monsenhor, eu hoje não me sinto capaz de rir, ou então não é com as preocupações de Agamemnon que quero chorar». Contudo, não se dá conta de que as desgraças da vida, tão frequentes para ele como para nós, e muito mais contrárias ao livre exercício das suas funções, as suspendem muitas vezes.

Em sociedade, quando não são palhaços, acho-os delicados, cáusticos e frios, faustosos, pródigos, interesseiros, mais sensíveis aos nossos ridículos do que aos nossos males; dum espírito bastante indiferente ante o espectáculo dum acontecimento desagradável, ou da narração de uma aventura patética; isolados, vagabundos, às ordens dos grandes; duma reduzida moralidade, sem amigos, quase sem nenhuma dessas ligações santas e doces que nos associam aos sofrimentos e aos prazeres de alguém que partilha também os nossos. Tenho visto muitas vezes os actores rir fora de cena, não tenho memória de ter visto chorar um só. Essa sensibilidade que a si próprios atribuem e que lhes concedem, que fazem dela? Deixam-na ao sair do palco, para a retomarem quando tornam a entrar?

O que é que faz calçar o soco ou o coturno? A falta de educação, a miséria e a libertinagem. O teatro é um recurso, nunca uma escolha. Jamais alguém se fez actor por amor da virtude, pelo desejo de ser útil à sociedade e de servir o seu país ou a sua família, ou por qualquer dos motivos honestos que poderiam conduzir um espírito recto, um coração e uma alma sensíveis para tão bela profissão.

2 — *Na verdade, como cita André Villiers* (Prostitution de l'Acteur), *um grande amigo dos actores, de quem conheceu os sentimentos a este respeito, que fez muito pela vida da arte dramática no último meio século, em contacto quotidiano com os mais célebres comediantes do seu tempo, nunca consentiu que penetrassem na sua intimidade familiar, nunca os recebeu em sua casa.*

Aliás, o preconceito contra o teatro e, portanto, contra o actor vem de muito longe e a mais encarniçada perseguição de que foram vítimas foi movida pela Igreja. Excomungado, o actor era privado do uso dos sacramentos durante toda a sua vida e de sepultura eclesiástica na morte. «A razão ofende-se — escreve Villiers — à recordação do miserável enterro de Molière, trinta e seis anos depois do Discurso do Método, *o coração aperta-se à evocação do funeral escandaloso de Adrienne Lecouvreur no século de Voltaire e de Diderot.*

Só em 1735 — *esclarece A. M. Carré* (L'Église s'est-elle réconciliée avec le théâtre?) *o papa Clemente XII ordenou que os comediantes pudessem receber a comunhão. No entanto «os usos locais subsistiram, apesar da misericórdia pontifical, pelo menos até cerca de* 1850». *Tudo se passava de tal maneira que Mons. de Chalucet, arcebispo de Toulouse, chegou a publicar um Mandamento, em* 5 *de Março de* 1702, *para excomungar também os espectadores. Para receber os últimos sacramentos, os comediantes tinham de ler uma fórmula de renúncia à sua profissão. Mas alguns tiveram a coragem de recusar. Champmeslé, por exemplo, recusou-se a renegar o seu passado e declarou que era glorioso morrer fiel à sua arte: «Se me curar, quero voltar ao teatro».*

Houve, como não podia deixar de ser, quem ironizasse com a situação destes «fora-da-lei». Voltaire, por exemplo, propunha nada mais nada menos que a excomunhão do arcebispo de Paris, uma vez que, todos os anos, recebia umas trezentas mil libras de taxas sobre os espectáculos.

3 — *É evidente que Copeau quer atingir Gordon Craig com a sua concepção da* surmarionette. *No entanto, o fundador do Vieux-Colombier viria a ser, mais tarde, um dos mais entusiásticos defensores de algumas das teorias do autor de «Da Arte do Teatro», como se verá na segunda parte deste volume.*

4 — *É ainda o Primeiro Interlocutor que fala:*

Sensibilidades diversas que se combinam para obter o maior efeito possível, que se afinam, que se enfraquecem, que se fortificam mùtuamente, que se graduam para formar um todo com unidade — isso faz-me rir. Insisto, portanto, e afirmo: É a extrema sensibilidade que faz os actores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus actores; e é a carência total de sensibilidade que prepara (o sublinhado é nosso) *os actores sublimes. As lágrimas do actor descem-lhe do cérebro; as do homem sensível sobem-lhe do coração: são as entranhas que perturbam desmedidamente a cabeça do homem sensível; é a cabeça do actor que lhe leva uma perturbação passageira às entranhas; ele chora como um padre incrédulo a pregar a Paixão; como um sedutor de joelhos aos pés de uma mulher que não ama, mas que pretende enganar; como um mendigo na rua ou à porta duma igreja, que nos insulta se desespera de nos comover; ou como uma cortesã que nada sente, mas que nos desfalece nos braços.*

5 — *Uma vez mais o Primeiro Interlocutor:*

As imagens das paixões, no teatro, não são pois as verdadeiras imagens, são apenas retratos exagerados, grandes caricaturas sujeitas às regras das convenções. Ora interrogue-se, pergunte a si próprio que artista se cingirá mais estritamente a essas regras dadas. Qual actor dará melhor essa amplificação prescrita: o homem dominado pelo seu próprio carácter, ou o homem que se despoja dele para se revestir doutro maior, mais nobre, mais violento, mais elevado? Por natureza somos nós próprios; somos outros por imitação. Qual é então o verdadeiro talento? O de bem conhecer os sintomas exteriores da alma de empréstimo, de se dirigir à sensação dos que nos ouvem, dos que nos vêem, e de os enganar pela imitação desses sintomas, por uma imitação que exagere tudo nas cabeças deles e que se

torne em regra do seu juízo; porque é impossível apreciar doutro modo o que se passa dentro de nós (...) Portanto, aquele que melhor exprime esses sinais exteriores, segundo o modelo ideal mais bem escolhido, será o melhor actor.

6 — *Trata-se, sem dúvida, de uma* distanciação. *O Efeito-V, de Brecht, é, na forma de realização, isto mesmo, mas os objectivos transcendem os que Copeau lhe atribui de simples exercício de* segurança, *por desencarnação e distanciação. Entre Copeau, de formação stanislavskiana, na fase do realismo, e Brecht, desenha-se a trajectória da evolução da arte de representar até os nossos dias.*

IV — *Encontros com Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault*

André Frank

A propósito de Antonin Artaud só se deve «testemunhar». Mas mesmo testemunhar afigura-se singularmente difícil para quem quer evocá-lo na acção, no momento, na vida. Antonin Artaud parecia, por cada palavra, por cada gesto, por cada empreendimento, envolver tudo. Era o teatro — enorme aventura em si, pois que o teatro, como se sabe, é por si só um mundo — e, ao mesmo tempo, não era senão o teatro. Tudo, pode dizer-se, era para ele o todo do universo; o pormenor metamorfoseava-se em sinal. Assim, passava-se ràpidamente da encenação ao destino, ou, antes, ao destino do homem, do destino do homem ao do Ser, do Ser à Metapsíquica.

No momento em que me foi dado encontrar, pela primeira vez, Antonin Artaud — foi em 1934 — acabava ele de publicar «Heliogabale ou l'Anarchiste Couronné», que ele dedicava «aos manes de Apolonio de Thyane, contemporâneo de Cristo, e a tudo o que resta de Iluminados verídicos neste mundo que passa». Caiu-me um exemplar nas mãos e fiz, num jornal, uma notícia entusiástica.

O seu pensamento seguia já as vias que ele iria, de súbito, cruzar, agrupar, apertar, mais tarde, nas «Novas Revelações do Ser». Ao mesmo tempo, anunciava que, em breve, teria um teatro, um teatro que se tornaria um lar devorador, um teatro no qual as formas tradicionais e a arte cénica arderiam como madeira seca no lume; os seus amigos iam lendo os

textos, os apelos, os manifestos que ele mais tarde reuniria, nas Edições Gallimard, sob o título de «O Teatro e o Seu Duplo».

Tudo podia, graças a ele, jorrar impetuosamente de tudo.

Esse simples golpe de dados dos «Cenci», a que eu tive a sorte pungente de assistir, como secretário geral do espectáculo, esses breves escritos teriam podido muito bem nunca abolir o teatro do princípio do século.

Mas, no entanto, o que é o teatro? E o que é abolir?

Não é menos verdade que, no plano estrito da cena e pondo de parte qualquer metafísica, o empreendimento de Antonin Artaud coincidiu com o desaparecimento de um certo teatro fácil, com a busca, a vontade, o achado de uma arte dramática feita de tensão, de poder, de humanidade, de que Jean-Louis Barrault se mostra hoje, quinze anos passados, o brilhante porta-voz.

Testemunhar? Não é nada fácil, também, encontrar Artaud vivo nesses meses de esperança. 1934... O seu rosto não mostra ainda vestígios dos traços do Artaud reencontrado e, no entanto, perdido, do Artaud o «momo».

Extraordinária figura, porém! Os lábios já repuxados para o interior da boca, como as primeiras presas de um fogo intenso; os olhos azuis carregados de intensidade; uma fronte alta e coroada de cabelos ainda alisados com cuidado. E, sobretudo, uma voz, uma dessas vozes que parecem envolver todo o ser e, agitando até o mais profundo dele próprio, aquele que a ouve.

Hoje, anos passados, Antonin Artaud vivo já não é quase para mim senão um rosto, como por efeito de sobreposição dos seus rostos; permanece, seguramente, uma voz, uma voz feita pelo grito, uma voz feita pelos berros da paixão, uma voz feita para anunciar o despedaçar das técnicas humanas, dos destinos e dos mundos.

A primeira vez que a ouvi era uma voz ainda sem rosto.

Devia encontrar-me com Artaud nos escritórios das Edições Denoel. Instalara-me numa pequena sala de espera; ele falava do outro lado de um delgado tabique. E a sua voz, mal contida nesses limites, dir-se-ia o veículo natural, apesar do quadro, de sentenças encantatórias e de fórmulas mágicas.

Eu tinha terminado o serviço militar. Disseram-me que poderia encarregar-me do secretariado geral dos espectáculos de Antonin Artaud nas Folies-Wagram; fui lá uma manhã e apresentaram-me a Antonin Artaud. Falámos uns momentos, depois trocámos o escritório pela rua, a pequena rua Amélie, a esplanada dos Inválidos...

— Ponha André Frank ao corrente de tudo — dissera Robert Denoel.

Pôr-me ao corrente. Encontrava-me na presença do homem que, no teatro, punha tudo em questão.

Devemos ter caminhado uma boa meia hora. É-me impossível reencontrar hoje o encadeamento dos pensamentos; só subsistem palavras com o timbre da voz de Antonin Artaud e ainda dúvidas através de outras conversas seguidas de leitura.

Prendeu-se, de começo, às formas atrasadas do espectáculo.

— Já nada adere, hoje, à vida—disse-me Antonin Artaud.

— Mas não será preciso encontrar a forma e a própria força das suas palavras?

— A nossa cultura está como que suspensa e o teatro com ela.

Creio que ele me disse também que o teatro se atrasava em fórmulas caducas, que as suas personagens deveriam parecer-se com supliciados nas mãos do carrasco, que fazem, para aqueles que os olham, gestos dramáticos e surpreendentes.

Falou-me, parece-me, de um teatro que pensava alugar para as representações dos «Cenci». Ainda não podia dizer o nome, mas, de qualquer maneira, a sua configuração não poderia concordar com as exigências do Teatro da Crueldade. Nos seus propósitos, mais cerrados do que veementes, mais atirados do que pormenorizados, surgiu, de súbito, a arquitectura teatral. Imaginava uma sala com galerias, acessos que permitissem transportar a acção para o meio dos espectadores, cadeiras móveis, giratórias, dando ao público as mesmas possibilidades de movimento que os bastidores oferecem aos actores.

Pelas suas palavras, tudo adquiriria vida, mesmo prodigiosos acessórios, enormes manequins, personificações gigantescas das forças da natureza, que não pensava ainda aplicar nos «Cenci», mas cujo emprego encontraria noutros espectáculos do Teatro da Crueldade.

Mantive-me silencioso durante este passeio; mas surpreendi-me, de repente, a perguntar a Antonin Artaud o que ele entendia por Teatro da Crueldade.

— Nem sangue, nem gritos, nem suplícios! Mas um teatro difícil, cruel para os outros e, sobretudo, para mim (1).

*

Alguns dias antes, ainda envergava o uniforme azul-marinho, amigos meus tinham-me arrastado para o Teatro de l'Atelier.

No pátio, com qualquer coisa de portão de quinta e paragem de posta, entre o armazém de cenários onde, diz-se, ele acampava e o gabinete de Charles Dullin, tínhamos encontrado um rapagão magro, a cara marcada pela expressão, os olhos chamejantes da aprendizagem da vida, os cabelos revoltos, o peito modelado por um blusão. Era Jean-Louis Barrault.

Fomos a um café vizinho. Alguém nos falou dos trabalhos de pantomima nos quais se exercitava. Jean-Louis Barrault falou com aquela simplicidade, quase timidez, que leva fàcilmente às grandes obras. A perfeição não é o melhor dom do tímido para enfrentar os outros? Leu-nos, também, fragmentos de «Ésquilo», que acabara de descobrir, páginas, creio eu, do *Prometeu Agrilhoado*.

Na aparência, pesados alma e corpo, poucos seres poderiam parecer mais afastados um do outro como Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault. Cada palavra de Artaud parecia apelar para essas fórmulas encantatórias e mágicas que transformam o mundo da cena; mas saberia ele operar a passagem das palavras a essa total metamorfose pela qual as coisas e os seres se abrasam? Com Jean-Louis Barrault, as frases já eram actos e os gestos já se afirmavam para a cena. Imaginava-se muito bem quanto ele se tornaria animador de companhia — e todo o actor de 1935 como de hoje não sonha com a sua companhia? — parecendo-se com o jovem Bonaparte conduzindo um exército.

No entanto, do encontro Antonin Artaud-Jean-Louis Barrault iria nascer a mais extraordinária renovação dramática, cujos primeiros marcos se chamam *Les Cenci*, *Autour d'une Mère*, e que devia, com toda a força da audácia, carregar de entusiasmo e de esperança o teatro de hoje.

*

Testemunhar? Para Antonin Artaud tratava-se, seguramente, no que ia tentar, de uma «reinvenção» total do teatro. Mas de que elementos, de que processos, quase de que receitas iria servir-se? E como lançar ao mundo essa arte dramática completamente nova?

Antonin Artaud, antes de nos levar às Folies-Wagram, onde o Teatro da Crueldade devia, enfim, dar os seus espectáculos, aflorou — mas poderá empregar-se a palavra «aflorar» à maneira de falar de Antonin Artaud? — várias vezes esse problema.

Das suas próprias recordações, das suas experiências pessoais falava pouco. «Vivo na perseguição constante do meu ser intelectual», já ele escrevera a Jacques Rivière doze anos antes, e essa perseguição parece ter deixado poucos traços nele.

Creio ter ouvido pronunciar o título de «Teatro Espontâneo», num empreendimento projectado em Marselha, cerca do ano vinte, e que se propunha lançar os espectadores, arrancados às formas quotidianas da vida, no estado em que os mergulha uma epidemia de peste. A peste? A peste evocada no princípio do «Teatro e o Seu Duplo»... Ou ainda aquela que envolve, encerra, retorce *L'État de Siège* de Albert Camus e sobre a qual paira, por intermédio de Jean-Louis Barrault, a extraordinária figura de Artaud.

Da empresa do Teatro Alfred Jarry, aberto em Paris, Artaud evocava, por vezes, o ensaio de utilização de manequins e o nome, então amigo, de Roger Vitrac. Não pensava que essa busca e efémera subida de febre cénica tivesse sido inútil, reagindo, ainda por meios pròpriamente de teatro, perante a ruína de uma arte fácil e «boulevardier» então ainda em voga (2). E, se não me engano, o título de *Partage de Midi* de Paul Claudel teria figurado, talvez parcialmente, senão como esperança, no programa.

Mas agora, com o Teatro da Crueldade, trata-se de empreender a grande obra mágica e embruxante da renovação teatral. Esta obra, seguramente, comportava uma disciplina, uma minuciosa preparação. Seria necessário, um dia, sujei-

tar-lhe os actores, os figurantes. Tento, hoje, no plano estrito da obra teatral, encontrar os elementos.

Havia, em primeiro lugar, o que Antonin Artaud, se são exactas as minhas recordações, chamava «o laboratório mágico da respiração». Era necessário encontrar a ciência do fôlego, não desse fôlego que pertence simplesmente à mecânica da vida — respiração primeira — mas desse outro mais profundo que dá força a todo o ser e, em «nuance», alimenta as expressões verbais.

A esse «solfejo respiratório» ligava Antonin Artaud um «solfejo corporal». Tratava-se de estabelecer as regras de uma «pantomima não prevertida». Que entendia Artaud, na verdade, por essa não preversão do mimo? Uma técnica, sem dúvida, para a qual e pela qual o gesto deixaria de representar palavras, fragmentos de frase, para tornar-se ele mesmo uma linguagem de sentimentos e de ideias.

Assim, a arte dramática cessaria de ser palavras e jogo de palavras, como no teatro de «boulevard», para retomar posse da respiração e do gesto (3).

Sobre as intenções e os fins profundos de uma tal renovação, os manifestos de Artaud lançam uma luz fulgurante. Antonin Artaud pretendia ter encontrado, na tradição milenária do teatro balinês, intacto, o segredo de utilizar os gestos, as intonações, as harmonias.

Lembro-me de que uma das primeiras missões de que me encarregou foi ir pedir a Michel Leiris documentos novos sobre o teatro em Bali, que o Museu do Homem poderia, sem dúvida, emprestar-lhe. Depois, o projecto foi abandonado.

Pela mesma época, emprestou-me duas obras, segundo ele, capitais: «O Livro dos Mortos dos Egípcios» e «Os Versos Dourados», de Pitágoras.

*

Em 1935, por influência do «boulevard» e do «antes-da--outra-guerra», o teatro continuava no domínio da anedota, do eco. Ninguém, menos do que Artaud, era então personagem de anedotas nem de ecos. Na sua extraordinária tensão, na sua clarividência incomparável, deslizavam recordações e palavras. Se cito aqui uma das anedotas ouvidas nessa altura, só pode ser de memória. Todas se reportam, aliás, aos anos passados junto de Dullin.

Era no começo do Teatro de l'Atelier. Artaud representava uma peça na qual aparecia envolvido numa ampla capa. Um dia, foi preciso um bocado de tecido e não havia dinheiro para o comprar. Então, ele propôs metade da sua capa, acrescentando:

— Eles não percebem nada!

Os «eles» eram os espectadores. De facto, avançava em cena com tanto vigor, tanta segurança, que conseguia representar o seu papel sem nunca se mostrar ao público senão de um lado. E nem sequer os outros intérpretes riam.

Pensava que um actor, senhor de si e do seu papel, deve ser capaz «de fazer passar tudo».

Deram-lhe um pequeno papel numa peça clássica. Mas, pela sua atitude, pela sua voz, atingia um tal grau de intensidade, que a personagem atingia uma força admirável. Assim, no momento em que encontrei Artaud, estava ele seguro de cada um dos seus gestos, das suas aplavras. Era Artaud, o príncipe, muito longe, repito, tanto pela atitude como pelo rosto, de Artaud, o momo.

Como duvidar de que os *Cenci* tenham tido um lugar capital no drama de Artaud? Antonin Artaud acreditava que teria, por muito tempo, o seu teatro e que poderia levar,

até ao fim, a sua incandescente vontade de renovação. Depois dos *Cenci*, segundo Shelley e Stendhal, outras obras se seguiriam: *Macbeth, Um Suplício de Tântalo,* que Artaud pretendia, até, ter escrito em grande parte. Os *Cenci* seriam representados em Maio de 1935; *Macbeth* e *Um Suplício de Tântalo* formariam, nas suas intenções, a segunda temporada; seguir-se-iam *A Conquista do México* e *O Lago de Jerusalém...*

Seria um teatro-mordedura, um teatro-devorador, um teatro no qual a fatalidade histórica, os acontecimentos dramáticos teriam, atrás das personagens ou a seu lado, o lugar capital.

Antonin Artaud falava, também, por vezes, diante de nós, de adaptar *Barba Azul* e um trecho do Marquês de Sade.

Ninguém duvidava; a força de persuasão de Artaud fazia maravilhas. Mostrava-se tão diferente do Artaud dramático e comovente de depois da derrota! Pronunciava com frequência os nomes daqueles que ele pensava que o compreendiam: a gente da N. R. F., Jean Paulhan, Michel Leiris, Pierre-Jean Jouve, Robert Denoel, Pierre Loeb, Roger Blin, Lise Deharme e outros de que não me recordo.

Lembro-me da primeira visita feita com Artaud às Folies-Wagram, o actual Teatro de l'Étoile. O longo corredor de acesso, a imensa sala envolvida pela geral, o longo «foyer», a própria decoração das paredes, tudo indicava um lugar feito mais para o «music-hall» do que para uma dura renovação da arte cénica. Quando ouvi, mais tarde, dirigir, por gentes que consideravam Artaud uma figura exemplar, a reprovação à companhia Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault por se ter fixado em Marigny, não posso impedir-me de imaginar que Antonin Artaud vira, nas Folies-Wagram, o ponto de partida da sua revolução dramática. Ele pensava, aliás, que um verdadeiro movimento, na sua novidade, só podia nascer de uma grande sala e por uma grande sala.

Apesar da sua lucidez, Artaud, no seu entusiasmo, nunca parecia tomar consciência das dificuldades. Preferia lançar-se nos projectos. O «foyer»? Serviria para instalar uma exposição destinada ao teatro balinês; outras se seguiriam. As vitrinas da longa entrada encher-se-iam de objectos expressivos e raros.

Sabe-se que se representa o teatro de uma época com actores formados na época precedente. Daí uma das dificuldades de qualquer renovação profunda da cena: ela pode ter as suas ideias, nem sempre possui os seus elementos, os seus soldados. E Antonin Artaud não tinha Companhia. Iria sofrer terrìvelmente.

Os ensaios prolongaram-se por quatro semanas. Qualquer obra, ao nascer em cena, oferece a sua parte de transes; raramente alguns ensaios se terão mostrado mais fogosos, mais emocionantes, e, reconheçamo-lo, mais incertos do que os dos *Cenci*. Artaud exasperava-se com a unidade difícil do espectáculo; da terceira ou quarta fila da plateia, assistia aos ensaios com alguns amigos entusiastas e dirigia, com uma angústia visível, os actores.

Se as suas proposições sobre o teatro admiravam pelo seu rigor, pela sua riqueza, o seu trabalho para o teatro, pelo contrário, ficava longe do que ele esperava. Talvez a distância a transpor entre o teatro de então e o teatro chamado da Crueldade fosse demasiado larga para saltar-se de uma vez; teria sido necessária uma antecipação de alguns anos. E, então, Artaud sofria, apertava a cabeça entre as mãos: começava o drama da sua vida. O nervosismo atingia os actores; entre eles agitavam-se as paixões, as antipatias.

A interpretação feminina oferecia-nos duas figura quase ignorantes do palco: Ya Abdy e Cécile Bressant. Um eco de hebdomadário classificava Ya Abdy de «grande dama de origem russa e amiga das artes». A sua impressionante

«allure», a sua admirável cabeleira loira, os seus passos de rainha podiam disfarçar a sua inexperiência da cena. Encarnava Beatriz Cenci; Cécile Bressant, com uma grande fé, era Lucrécia.

Entre os actores que rodeavam Artaud, no momento em que outros hesitavam, havia nomes hoje brilhantes: Jean-Louis Barrault, então desconhecido; Julien Bertheau, Pierre Asso, Raymond Faure, bem entendido, Roger Blin...

Com os figurantes, as dificuldades mostravam-se singulares. O seu papel não era compreender e Artaud queria vê-los compreender. Então, exaltava-se, despedia-os, para tornar a chamá-los logo a seguir. Ou, ainda, desesperado, não aparecia, quando era necessário fazê-los trabalhar. Ficava no hotel, creio bem, em Montparnasse, onde iam encontrá-lo estendido na cama, com os «Hupanishads» ou «O Livro dos Mortos Tibetano» na mão.

Houve, alguns dias antes da «gala» dos *Cenci*, um grande momento de esperança. A cenografia do pintor Balthus, finalmente montada no palco, era muito bela; conseguia estabelecer-se, a pouco e pouco, a unidade da representação. Num instante de calma, Antonin Artaud, com destino à Imprensa, mandou-me o texto seguinte:

«Trata-se de dar à representação teatral o aspecto de um fogo devorador e de elevar, uma vez ao menos durante o espectáculo, a acção, as situações, as imagens a esse grau de incandescência implacável que, no domínio psicológico ou cómico, se identifica com a crueldade».

E, a propósito dos *Cenci:*

«A obra é uma tragédia que, apesar da época em que se desenrola, contém, em diversos quadros, todo o drama do nosso tempo.

«Dei a Stendhal o ambiente da época e essa cor de sangue que o autor da *Chartreuse de Parme* traduziu de um velho manuscrito. Dei a Shelley tudo que nele é disciplina e lirismo».

Iria Antonin Artaud antecipar de alguns anos a lenta evolução do teatro, tornar possível, a partir de 1935, o que os anos de aprendizagem de Jean-Louis Barrault, durante os seus espectáculos de «antes-da-guerra» ou, na Companhia de Madeleine Renaud, em Marigny, anos de aprendizagem tanto para ele como para o público, acabariam, enfim, por conseguir? Algumas noites deviam dar-nos a resposta, uma resposta momentâneamente desesperada.

As duas primeiras representações dos *Cenci* realizaram-se em 6 e 7 de Maio. Apesar da derrota foram noites inesquecíveis. O drama da menina Cenci, violada por seu pai, a recusa do velho Cenci em confessar o incesto, as cenas do suplício, o desenvolvimento sumptuoso e demoníaco, bestial e espiritual da obra, situada na Roma da Renascença, em tempo de orgias, de assassínios e de sangue que sugeriu aos isabelinos *A Tragédia do Vingador*, *O Demónio Branco*, *A Duquesa de Almafi*, a representação de certos intérpretes — incluindo o próprio Artaud — a sala dominada, longo tempo, pelo repique de sinos, como o condenado de Mirbeau no Jardim dos Suplícios, provocaram vivas reacções. As cadeiras batiam, os espectadores, de pé, gritavam a sua indignação e a sua admiração; o público da geral pateava e não acertava os seus clamores pelos artistas, como tinha sonhado o encenador da Crueldade, para aumentar a influência do drama. O público ainda não estava preparado. Hoje, a obra situar-se-ia entre *Le Procès*, *Le Partage de Midi* ou *Malatesta*.

No entanto, quantos momentos admiráveis, quantos instantes abrasados pelo fogo devorador que crepitava em toda a obra! Uma brochura de cena dos *Cenci*, que guardei e

arrumei numa casa da Normândia, não escapou à pilhagem nem aos bombardeamentos, assim como o único exemplar que possuía de um pequeno folheto que Antonin Artaud me mandara escrever e assinar e que me valeu vivas críticas. Parece-me ouvir ainda a voz de Artaud-Cenci lançar com com toda a força dos seus pulmões:

«Um assassínio não é um negócio. Porque dispor da vida das almas, que é, apesar de tudo, a perda de um corpo?»

E mais longe:

«Torturarei a alma gozando o corpo».

Não se resiste a citar sobre os *Cenci* o testemunho de Pierre-Jean Jouve, em *La Nouvelle Revue Française:*

«Por uma passagem sórdida, esmagada ente dois cinemas, num bairro muito «do meio» chega-se a uma sala de teatro igualmente sórdida, apesar do seu disfarce, ordinàriamente destinada aos prazeres de uma população especial. Aí, dois homens quase sem meios, dotados de uma rara energia e rodeados por uma companhia fiel, tentam a arte do teatro... Sinal dos tempos... Na passagem e na sala, comprime-se e esmaga-se, durante duas noites, tudo o que Paris conta de gente da moda, do «tu viste-me», agitados, plumitivos e autores para o palco: ninguém falta a este quadro soberbo. O que é profundamente simbólico é que o esforço de que falámos se desenvolve, acima de tudo, perante a plateia dessa gente, intelectualmente a mais viciosa, a mais caquéctica, a mais reaccionária da grande cidade (chamada «da luz») vinda a este lugar não para aceitar ou para conhecer, mas para destruir...»

Depois de ter evocado a verdade do drama, Pierre-Jean Jouve presta justiça, simultâneamente, a Balthus, decorador, e Antonin Artaud, encenador.

«A tragédia é inseparável do seu *espaço.* Balthus inventou, desenhou, construiu para os *Cenci* um prodigioso espaço,

cenografia ao mesmo tempo interior, simbólica, italiana, na qual tudo se une numa extrema simplicidade e força...

«A encenação de Antonin Artaud anima contìnuamente esse espaço de maneira criadora; estamos aqui em trabalho constante. As luzes complexas, os movimentos do indivíduo e da massa, os ruídos, revelam ao espectador que o espaço com o tempo formam uma realidade afectiva. A vontade de Artaud, jogando com a de Balthus, está em toda a parte...»

Esta vontade de Artaud, vontade obstinada, inacreditável, quase inesperada, que lutara para que o espectáculo fosse, estava sujeita a uma prova bem dura. Com raras excepções, entre as quais de Lucien Descaves, a imprensa mostrou-se agitada, por vezes irónica; o pessoal reclamava o que se lhe devia; os fornecedores apresentavam as suas facturas; e as receitas, nas duas primeiras representações, precipitavam a catástrofe. Recordo-me, no teatro, de uma noite terrível, em que Antonin Artaud, pela primeira vez, mostrou o rosto crispado, «esquartejado», separado do mundo, o seu rosto agora familiar. Uma derrota material, uma cadeia de incompreensões tinham decidido o seu destino: o Artaud genial e trágico, o Artaud profeta e mágico tinha nascido.

*

Na Primavera de 1935, nesses dias febris em que Jean-Louis Barrault, entusiasta, os cabelos em desalinho, assiste aos ensaios dos *Cenci*, o seu primeiro «tempo» de aprendizagem dura, ninguém sonhava que ele retomaria, um dia, a grande mensagem patética de Antonin Artaud. Quatro anos e meio mais tarde, quando a guerra lhe veste um uniforme, torna-se, antes das grandes encenações do Teatro Francês ou das temporadas gloriosas do Marigny, o homem de quem toda uma geração espera uma renovação da arte dramática.

Apenas três espectáculos, com um pequeno número de representações, irregulares e dadas em condições precárias, fizeram nascer tais esperanças: *Autour d'une Mère*, em 1935, *Numance*, em 1937, *La Faim*, em 1939... Três rostos apontam esse caminho para as estrelas: Antonin Artaud, Etienne Decroux, Madeleine Renaud...

Jean-Louis Barrault, Antonin Artaud. Encontro decisivo. Charles Dullin oferece a Barrault a casa, o trabalho, a paixão da cena — e que paixão! Antonin Artaud dá-lhe a chave do teatro novo.

Não faltam, felizmente, os testemunhos de Jean-Louis Barrault sobre Antonin Artaud e de Antonin Artaud sobre Jean-Louis Barrault. Jean-Louis Barrault disse a impressão profunda que porduziram nele os escritos e o exemplo de Artaud. Arquejante, apaixonado, seguiu os ensaios dos *Cenci;* antes de todos nós, previu a derrota; adivinhou, porém, as sementes novas, que a inadaptação de Artaud a uma certa mecânica do teatro não podia conduzir à floração; encheu o peito de um «apelo de ar» sem precedentes. Jean-Louis Barrault ofereceu, sem dúvida, por seu turno, a Antonin Artaud, as últimas grandes esperanças de uma renovação da cena. Como não recordar, em Junho de 1933, a expressão de Antonin Artaud depois da representação de *Autour d'une Mère*, no Atelier? Na Praça Doncourt, sob as árvores de uma nova Primavera, dizia-me mais ou menos isto:

— É um espectáculo mágico e mágico através de meios profanos. Mágico, no entanto, como os encantamentos dos feiticeiros negros... Revejo, finalmente, um espírito perdido e secreto como o do teatro balinês.

E desse grito de alegria e de esperança faria eco numa nota famosa de *La Nouvelle Revue Française*.

No entanto, no momento em que apareciam os *Cenci* e *Autour d'une Mère*, em 1935, Jean-Louis Barrault já vivia,

há quatro anos, na sombra do Atelier. Passa da incerteza à segurança de si, da «gaucherie» à afirmação de uma arte nova... 1931-1935, quatro anos de silêncio, de aprendizagem no grande seminário teatral da Praça Doncourt.

Que lição para aqueles que acreditam na afirmação genial, no talento súbito do actor! Durante este período dedicado ao estudo, Jean-Louis Barrault teve um encontro igualmente decisivo: o de Etienne Decroux. Charles Dullin levou-lhe o próprio teatro, Artaud o sopro que fez crepitar o prodigioso braseiro dramático, Etiene Decroux, mais simplesmente, a revelação do seu temperamento, de uma espantosa aptidão e de uma experiência miraculosa.

Etienne Decroux — que nos desculpem sair, na aparência, com ele, do nosso propósito — surge no Atelier entre aqueles que representam a tradição do Vieux-Colombier. A renovação de Jacques Copeau, germinada antes da outra guerra, toma, nos anos que precedem a última, aspectos diversos. Torna-se, com Louis Jouvet, a ciência de admiráveis espectáculos em que as rosas parecem desabrochar quando se entreabre o jardim encantado de Agnès, onde as ondinas interpelam a sua irmã no encantamento da lanterna mágica. Com Gaston Baty, transforma-se em feixe luminoso, incidindo sobre os «interiores» românticos ou renascença, e os espectadores, no seu camarote, podem contemplar em cena outros espectadores no seu camarote, como num espelho sem defeito. Com Charles Dullin, multidões parecem agitar-se nas dimensões exíguas de um parque infantil e o Atelier pode abrigar multidões de Roma ou toda a revolução russa (TZAR. LENINE) onde as armas inglesas se lançam na batalha.

Mas nesse grande despertar do teatro, nesse encantamento, em que cortinas, móveis, acessórios, tomam a sua parte de vida, o actor continua ou quase a representar como no passado. Só já não procura os efeitos... Mas os seus movi-

mentos, as suas atitudes não se integram forçosamente no mundo novo das luzes.

Jacques Copeau deu-se conta da importância do actor, «ser físico»; Etienne Decroux, a seu conselho, dedicou-se ao estudo do mimo; fundou, assim, uma ciência nova, à qual se entregou inteiramente (4). O corpo não se basta; precisa de uma moral. Decroux liga a sua renovação a uma concepção geral da vida, a um treino de todos os dias, a uma concepção de alimentação que reclama, por exemplo, um vegetarianismo integral. Nascia, assim, a técnica da expressão corporal.

Falando de Etienne Decroux, não nos afastamos da radiação do Teatro da Crueldade. Antonin Artaud, como dissemos, sonhou, também, com uma «pantomima não prevertida».

Jean-Louis Barrault, por gosto, por natureza, sente-se maravilhosamente atraído para o mimo. A expressão corporal de que Etienne Decroux lhe lega a mensagem, torna-se a primeira estocada vitoriosa cujo poder experimenta... Entrega-se com paixão; faz dela o tema do treino no palco de Dullin; cria a figura do «homem-cavalo» que, pelos seus movimentos expressivos, com a sala do Atelier vazia, deixa estupefactas as mulheres da limpeza, que ficam paralisadas de pasmo, com o pano na mão. *Autour d'une Mère*, primeira encenação de Jean-Louis Barrault, tanto como um aspecto do teatro devorador, com que sonhava Artaud, apresenta-se como um êxito do teatro mimado (5).

. . . . . .

Nos meses que se seguiram a *Autour d'une Mère*, as figuras de Antonin Artaud e de Jean-Louis Barrault evocam, para mim, o que chamarei o teatro «sous les combles».

Depois daquele espectáculo, Jean-Louis Barrault abandona o Atelier. Não que ele considere terminado o tempo

da sua aprendizagem dramática; julga-o ele acabado, mesmo agora, depois da *Comédie Française* e das temporadas no Marigny? É, simplesmente, um período que termina para ele; outro começa: terá por teatro o famoso Grénier dos Grands Augustins.

Nos Grands Agustins nasce a lenda Jean-Louis Barrault. E o quadro, de facto, merece tornar-se lendário... No alto de uma velha casa, vizinha dos cais, o encenador de *Autour d'une Mère* aluga para ele e para os seus camaradas um estranho alojamento. Empurra-se a grade de ferro forjado de uma porta-cocheira, atravessa-se um pátio empedrado; galgam-se os degraus que conduzem o um longo compartimento cheio de lojas de tecelões. Por uma estreita escada, chega-se ao alto do edifício, o domínio de Jean-Louis Barrault. Penetra-se numa longuíssima sala, sob o telhado, que lembraria o cavername de um navio voltado; na extremidade, abrem-se duas salas de dimensões mais restritas. Nunca umas águas-furtadas mereceram melhor o seu nome; a casa remontava, dizia-se, ao século XV; constituía os restos do hotel chamado de Hércules, pelos frescos mitológicos da decoração. Moraram ali os condes de Sancerre e de Auvergne, hoje esquecidos... E aloja agora jovens comediantes! Quando Jean-Louis Barrault mais tarde as abandona, essas águas-furtadas seduzirão Picasso, que as aluga para o seu estúdio.

No Grénier, discutia-se, trabalhava-se até altas horas da noite e uma sala lateral servia de dormitório. Barrault possuía já o sentido maravilhoso das conversas, das leituras, dos encontros. A atmosfera do Grénier tornava-se uma das mais quentes que possa imaginar-se; ardia-se sob um sol mágico e não havia necessidade de esforço para que os pensamentos dessem os seus frutos. Depois do almoço, comido em comum numa larga mesa rústica colocada ao fundo da sala, vinham os amigos...

Encontravam-se no Grénier Jacques Prévert, Jean Dasté, Robert Desnos, Gilles Margaritis, Felix Labisse e tantos outros ainda. Antonin Artaud quase todos os dias. Jean-Louis Barrault sabia imitá-lo, mimá-lo à maravilha.

Não havia um plano de trabalho de conjunto. Interpretavam-se fragmentos de cenas; por vezes, à luz de velas, escutava-se a leitura de peças. O Grénier correspondia a um gosto de vida colectiva, cara a Barrault.

Jantava-se, quando havia algum dinheiro, em pequenos restaurantes da rua Jacob ou, ainda, da Grénouille, na rua dos Grands Augustins. Desses jantares, Roger Vitrac era um dos familiares. Foi aí que o ouvi uma noite, cerca das três horas da madrugada, telefonar a Robert Trébor, então presidente dos directores dos teatros de Paris. Na outra extremidade do fio adivinhava-se um Trébor acordado em sobressalto e anelante. E, então, o autor de *Victor ou les Enfants au Pouvoir* declarou, soberbo:

— Allo! Trébor? Daqui Babor!

. . . . . .

Testemunhar? Depois dos *Cenci* e do Grénier dos Grands Augustins, momentos, na verdade, decisivos do encontro de Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault, já não me pertence fazê-lo.

Parecia para ele que começava o drama. Um dia, encontrei-o num café vizinho de Saint-Germain des Près; graças a Maurice Raynal e a Tériade, tornara-me secretário da redacção da «Bête Noire» e colaborava, também, num diário da tarde. Levava, dessa vez, para a gravura, a foto de não me recordo que vedeta. Artaud tirou-ma das mãos, olhou-a e rasgou-a, com esta frase:

— Você leva agora o passado, a morte?

Parecia obcecado pelo pressentimento dos dramas que se preparavam e que ele «sabia».

— O céu torna-se baixo nesta parte do mundo, dizia também. É preciso partir. Só muito difìcilmente alguns justos serão poupados!

Vi, outra vez, Artaud em Montmartre num banquete organizado por uma casa editora. Os seus cabelos negros escorriam de um lado e outro da cara; o seu fato já não oferecia o meticuloso cuidado de antes dos *Cenci*. Bebia-se «Porto»; ele recusou beber o que quer que fosse. Depois, desapareceu. Mandou-me chamar por um criado. Estava no passeio, ansioso. Pronunciou apenas algumas palavras:

— Diga-lhes, André Frank, que são já cadáveres e que nunca despertarão de entre os mortos...

Confesso, cobardemente, que encontrei outras palavras para o desculpar.

Depois, foi a viagem, singularmente mais grave, de Rodez, os apelos aos amigos...

Tornaria a ver Antonin Artaud, uma vez ainda, na rua de Seine — devia ser no princípio do Verão de 1947 — pouco tempo antes de uma exposição de retratos e desenhos, na Galeria Pierre. Pareceu-me tenso, lasso, nervoso. Deixou-me ràpidamente, apressado, para ir encontrar-se com Pierre Loeb, que ele considerava, justamente, como um dos seus verdadeiros, dos seus fiéis amigos.

*

Sem dúvida, para evocar, em toda a sua força, o braseiro devorador em que se consumiu Antonin Artaud, nos anos que precederam a guerra de tão perto, seria necessário mostrar esse tempo, já quase separado de nós e que, no entanto, tão poderosamente pesa sobre a vida artística da nossa época.

Seria também preciso recordar, cerca dos anos vinte, a influência de homens tão diversos, como um Max Jacob,

um Henri de Monterlant, um Jean Cocteau, um Maurice Sacha, mesmo lançando-se para o Sabbat com o mesmo frenesi de um Antonin Artaud na busca de uma magia dramática. Talvez um dia eu procure recordar os seus encontros na raiva de viver e de criar dos anos que 1940 bruscamente havia de interromper.

Seria justo, agora, debruçarmo-nos, quanto a Antonin Artaud, sobre o grande livro das dívidas e do reconhecimento da gente de hoje.

. . . . . .

Na própria véspera da morte de Antonin Artaud, mandaram-me da sua parte um exemplar do *Van Gogh, o Suicida da Sociedade*. A dedicatória, escrita com tinta verde, dizia:

«Já não havia teatro quando nos conhecemos, mas nós erguemo-nos *contra* o teatro. Hoje, a questão do teatro já nem sequer se põe. Van Gogh suprimira a da pintura. Já não há questão.

Ficam números...
Quem comprará o sol de Van Gogh?»

Artaud vivo ia entrar na lenda.

NOTAS

1 — Primeiro Manifesto: *Trata-se de dar à representação teatral o aspecto duma fogueira devoradora, de levar, pelo menos uma vez ao longo do espectáculo, a acção, as situações, as imagens, àquele grau de incandescência implacável que no domínio psicológico ou cósmico se identifica com a crueldade.*

Não se pode, aliás, continuar a prostituir a ideia de um teatro que apenas vale por uma ligação mágica e atroz com a realidade e com o perigo.

Posta assim, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, uma vez que fica implícito que o teatro, pelo seu aspecto físico e porque exige expressão no espaço *(de facto, a única expressão real) permite que os meios mágicos da arte e da fala se exerçam orgânicamente e na íntegra, como exorcismos renovados...*

Segundo Manifesto: *Confessada ou inconfessadamente, consciente ou inconscientemente, o que o público de hoje em dia procura fundamentalmente através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição é o estado poético, uma experiência transcendente da vida.*

O Teatro da Crueldade foi criado para restituir ao teatro uma concepção ardente e convulsionada da vida e é neste sentido de um rigor violento, duma extrema condensação de elementos cénicos que a crueldade sobre que assenta este teatro tem de ser encarada.

Esta crueldade, que será sangrenta quando necessário, mas que, de forma alguma, o será, sistemàticamente, pode ser,

assim, identificada como uma espécie de pureza moral que não receia dar à vida o preço que ela exige.

2 — Manifesto do Teatro Alfred Jarry *(temporada* 1928):

A partir do Teatro Jarry, o teatro deixará de ser essa coisa fechada, presa no espaço restrito do palco, mas visará a ser verdadeiramente um acto, *sujeito a todas as solicitações e a todas as deformações das circunstâncias e em que o acaso encontra também os seus direitos. Uma encenação, uma peça, estarão sempre sujeitas à caução, à revisão, de tal maneira que os espectadores, vindo em noites diferentes, nunca terão o mesmo espectáculo diante dos olhos. O Teatro Alfred Jarry cortará, pois, com o teatro, e, mais do que isso, obedecerá a* uma necessidade *interior em que o espírito tem a maior parte (...) Não sòmente os quadros exteriores do teatro serão abolidos, mas ainda a sua razão de ser profunda. Uma encenação do Teatro Jarry será apaixonante como um jogo, como uma partida de cartas na qual todos os espectadores participam. Na vida, o Teatro Jarry esforçar-se-á por traduzir o que a vida esquece,* dissimula *ou é incapaz de exprimir.*

3 — *Daqui parte toda a obra de teorização de Jean-Louis Barrault. Tanto nas* Reflexões sobre o Teatro *como nas* Novas Reflexões sobre o Teatro *ou, ainda, em vária produção ensaística dispersa (com mais frequência nos* Cadernos Renauld-Barrault) *Barrault insiste, até à saciedade, nos princípios estabelecidos por Artaud para uma renovação integral da arte de representar, sem mais nada acrescentar do que os resultados da sua experiência pessoal de actor e de encenador, mas muito especialmente de mimo. E nem sempre Barrault usa da humildade que era de esperar de uma personalidade da sua envergadura mental, confessando* abertamente *a origem das suas concepções. Quem quer que tenha lido as obra de Barrault sem o conhecimento das de Artaud, será,*

inevitàvelmente, conduzido a estabelecer graves equívocos, atribuindo a um o que é devido a outro. Claro que Barrault não escamoteia o nome de Artaud, mas cremos que não põe nos termos justos a influência que este exerceu sobre o seu trabalho de especulação estética.

Aliás, é bem significativa a correspondência dirigida por Artaud a Barrault (de Paris, da América Central e de Rodez), especialmente quando se repara, com atenção, na diferença de tom *entre as primeiras e as últimas cartas. Do tratamento de* tu *passa Artaud ao vocativo* você *e das expressões de amizade familiar à atitude quase cerimoniosa. Repare-se no começo desta carta datada de Rodez,* 15 *de Abril de* 1943 *(não traduzimos muito propositadamente):*

J'ai bien reçu le mandat de Mille francs que vous m'avez eu la bonne pensée de m'envoyer mais j'aurais voulu surtout recevoir un mot de vous, car je n'ai jamais eu directement de vos nouvelles depuis cinq ans et 7 mois que je suis interné.

4 — *Maurice Kurtz escreve* (Jacques Copeau — Biographie d'um Théâtre): *Sendo o teatro uma arte plástica, o corpo humano (isto é, a voz e o gesto) combinava naturalmente todos esses compostos, de que cada um devia harmonizar-se com o comediante. (...) Copeau concebia, portanto, o palco do teatro em função do acto, aplicando o conselho de Appia: «A arte cénica deve ser baseada sobre a* única realidade *digna do teatro: o corpo humano...»*

Elemento a três dimensões, o comediante era colocado no Vieux-Colombier sobre uma cena a três dimensões. Esse princípio fundamental motivava todas as mudanças introduzidas por Copeau (...) Mas o que servia ainda melhor o ideal dramático de Copeau eram as escadas praticáveis conduzindo da cena ao proscénio e do proscénio até a própria sala. Criavam

um lugar activo entre o comediante e o público (...) *Tudo isto fazia do Vieux-Colombier o primeiro teatro* sugestivo *dos tempos modernos, despojado de qualquer ilusão realista.*

5 — *Alguns dias depois da estreia, Antonin Artaud escrevia:*

Este espectáculo é mágico como são mágicos os encantamentos dos feiticeiros negros quando a língua que bate o palato faz chover sobre uma paisagem; quando diante do doente prostrado o feiticeiro, que dá ao seu sopro a forma de um mal estranho, expulsa a moléstia; e é assim que no espectáculo de J.-L. Barrault, no momento da morte da mãe, adquire vida um concerto de gritos.

(...) *Um jovem e grande amor, um jovem vigor, uma efervescente espontaneidade e toda a vida circulando através de movimentos rigorosos, através de uma gesticulação estilizada e matemática como um bando de aves cantoras entre as colunas das árvores, numa floresta màgicamente alinhada. É nessa atmosfera sagrada que Barrault improvisa os movimentos de um cavalo selvagem e que se tem, de súbito, a supresa de vê-lo tornar-se cavalo. O seu espectáculo prova a acção irresistível do gesto, demonstra vitoriosamente a importânica do gesto e do movimento no espaço. Devolve à perspectiva teatral a importância que não deveria ter perdido. Faz, enfim, da cena, um lugar patético e vivo.* (...) *...porque o teatro que abre um campo físico exige que se preencha esse campo, que se mobile o espaço com gestos, que se faça viver esse espaço em si mesmo e màgicamente que se encontrem novas relações entre o som, o gesto e a voz...*

V — *Ensaio para um pequeno tratado de alquimia teatral*

Jean-Louis Barrault

A. A VOGAL.

A escrita compreende cinco vogais: A E I O U. A palavra compreende quinze. Para cada uma das cinco da escrita:

a mesma vogal aberta,
a mesma vogal meio-aberta,
a mesma vogal fechada,

a voz utiliza quatro vezes quinze. Cada uma das quinze formas de vogais da palavra, colocada quer sob o lábio inferior,

quer sobre a garganta,
quer sobre o palato,
quer sobre o lábio superior,

o lábio infeior	correspondendo ao centro	digestivo
a garganta	correspondendo ao centro	sensual
o palato	correspondendo ao centro	intelectual
o lábio superior	correspondendo ao centro	nervoso.

É a frequência mais ou menos rápida das vibrações do diafragma que obriga a vogal a apoiar-se quer no lábio inferior, quer na garganta, quer no palato, quer no lábio superior.

A vogal é um sopro respiratório que se torna som pelas suas vibrações.

Diz-se no «Livro dos Mortos» que o iniciado deve apresentar-se perante os deuses, a julgamento, com a voz convenientemente colocada. O exercício de colocação dessa voz consiste em pronunciar a consoante «OM».

Começa-se por fazer vibrar lentamente o diafragma, depois cada vez mais ràpidamente e por uma contracção abdominal que intensifica a frequência da vibração, a vogal *o* é projectada no ar e vem ferir a extremidade do palato, justamente atrás do maxilar superior.

O fecho mole dos maxilares molda a consoante *m* e faz propagar ao mesmo tempo a vibração em toda a cabeça, que ressoa *om*.

Com o ciclo das quatro principais posturas da voz, jogando com quinze vogais faladas, pode estabelecer-se toda uma série de exercícios, como de escalas. Assim, a vogal é uma espécie de fluxo sonoro que vem da respiração. Uma invenção que nasce na respiração do homem. Manifestação essencial da sua vida. Prova sonora do seu sopro.

B. A CONSOANTE.

A consoante é o resultado de uma contracção muscular. A consoante é uma invenção plástica — como um golpe de cinzel, como uma censura. Os músculos bocais contraem-se à passagem de um sopro-vogal que eles talham. Enriquecem-no com uma consoante.

C. A SÍLABA.

A sílaba, composta de uma consoante e uma vogal, é, portanto, o resultado de uma respiração e de um gesto (bocal, na circunstância).

Observação: Há, portanto, alguma diferença essencial entre expressão corporal verdadeira (ela mesma composta de contracções musculares e de respirações, as quais são ainda

musculares) e a PALAVRA, isto é, o VERBO. Com a condição de o VERBO ser considerado a mais sábia expressão física do SER HUMANO.

Foi a recordação destas considerações que me ajudou mais tarde a apreciar tanto o verbo de Claudel e a apreciar a sua definição de palavra: «uma boca cheia inteligível». O verbo é uma plástica vocal simplesmente. É da mesma espécie do gesto, que é, digamos, uma plástica corporal. O Verbo e o Gesto não são como pêra e maçã, como cão e gato, mas um só e mesmo fruto, como um pêssego de jardim e um pêssego selvagem.

D. A RESPIRAÇÃO.

A respiração, por si só, é toda ela um laboratório mágico (1).

O homem mantém a sua existência graças à respiração. É animado, nomeadamente no estado permanente e, particularmente, perceptível durante o sono, por uma respiração chamada inconsciente.

A primeira grande tentação é, portanto, tomar consciência da respiração inconsciente. Exercício extremamente difícil.

Desde que surge a consciência dessa respiração, não se pode impedir de modificar a respiração, que deixa, então, de ser insconsciente. Exercício que fatiga ràpidamente o sistema nervoso. Só as pessoas extremamente bem equilibradas conseguem, pelo menos garantem-no, tomar consciência da sua respiração inconsciente sem a modificar. Assim, a respiração consciente e a respiração inconsciente não têm fronteira bem determinada; confundem-se fàcilmente. E eis a segunda grande tentação: por meio de exercícios de respiração cons-

ciente, tratar de atingir o inconsciente e, daí, atingir a alma, os seus estados, e tentar modificá-los.

As duas espécies de respiração consciente

Há duas espécies de respiração: a respiração a que chamamos PRIMEIRA e a respiração SEGUNDA.

A PRIMEIRA serve a vida e nunca devemos utilizá-la no teatro.

A SEGUNDA é a única utilizável — e não se é, assim, surpreendido pela falta de fôlego.

Maneira de não nos servirmos senão da respiração SEGUNDA

a) Todo o segredo da respiração está na *expiração*. Nunca fazer caso da inspiração (sendo isto válido tanto no sentido figurado como no sentido moral: não fazer caso da inspiração, mas sòmente da transpiração. «Não posso amar senão aqueles que buscam gemendo», dizia Pascal).

Por uma dilatação muscular da caixa torácica e um descaimento do diafragma, o ar entrou.

Deglotir, para assegurar durante a expiração a descontracção da faringe.

Expirar então lentamente apenas por meio do diafragma (que é, aliás, a parte muscular do aparelho respiratório mais sensível e só ela permite o diminuindo e o pianíssimo, arte da própria dicção) e manter, pelo contrário, o mais dilatado possível todo o resto da caixa torácica, como se as pontas dos seios quisessem projectar-se para diante. Quando o diafragma subiu completamente como o pistão de uma seringa e quando se julga não haver mais fôlego, emprega-se a única respiração utilizável em teatro: a segunda respiração.

Deixai, então, contrair os músculos torácicos e vereis que ainda tendes fôlego, mas o da respiração primeira, que é o *fôlego do actor.*

A segunda respiração é o *fôlego da personagem.* («Não admira nada que no meio de tantas considerações eu sinta tanto mal a representar!!!»).

Porque, sendo-se dois quando se representa, *actor* e *personagem*, é natural que se tenha, para isso, duas respirações. A primeira para o actor e para conservar a sua vitalidade; a segunda para a personagem: é a respiração do diafragma, a respiração sensível. Tudo o que se segue só diz respeito, pois, à respiração segunda.

SOLFEJO RESPIRATÓRIO.

Por meio de exercícios convenientes sobre a respiração, pode chegar-se a atingir o inconsciente e a orientar o actor para o estado que se deseja.

O ternário. Quer se trate do corpo, da alma e do espírito; quer se trate da sensibilidade, do sentimento e do assentimento; quer se trate do instinto, do entendimento e da inteligência; quer se trate da terra, da lua e do sol, da pureza, da virtude e da verdade; do passivo, do neutro e do activo, do ternário cabalístico ou da Santa Trindade, reconhece-se, desde Pitágoras, a existência permanente do ternário

masculino — feminino — neutro

e a todo o ternário, seis componentes principais que são:

masc. — fem. — neutro.
masc. — neutro — fem.
fem. — masc. — neutro.

fem. — neutro — masc.
neutro — masc. — fem.
neutro — fem. — masc.

Aplicados à respiração, os três elementos do ternário são:

expiração — inspiração — retenção

Se, por outro lado, se reconhece na vida a existência da VONTADE, que ela venha de si mesma: a vontade negra saindo de si mesma; ou que seja imposta, podem compor-se, até o infinito combinações respiratórias que nos colocarão, ao fim de um certo tempo, num estado de alma determinado. — Um verdadeiro *solfejo da respiração.*

A arte é verdadeira em si mesma.

Para melhor compreensão, comparemos com a pintura. A pintura compreende três cores fundamentais. Ainda um ternário: AZUL — VERMELHO — AMARELO, correspondendo cada uma a uma cor complementar, composta das outras duas:

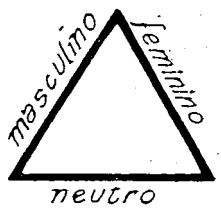
VERMELHO e a sua complementar AZUL-AMARELO ou VERDE
AZUL e a sua complementar VERMELHO-AMARELO ou LARANJA
AMARELO e a sua complementar AZUL-VERMELHO ou VIOLETA.

No ternário, às suas seis componentes principais e às diferentes combinações acrescentadas ao ternário pelas complementares, vêm juntar-se as duas influências, seja o NEGRO, seja o BRANCO. É a intevenção das duas influências NEGRO e BRANCO que torna ilimitado o número de combinações partindo deste ternário, que torna ilimitado o número de tons.

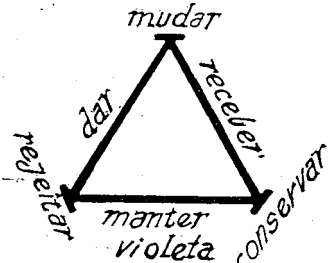
É a arte da Pintura.

A arte da respiração como, aliás, a arte do gesto, partindo destes dois dados: 1.º o ternário respiratório; 2.º as influên-

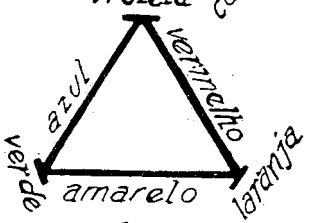
TERNÁRIO FUNDAMENTAL



EQUIVALENTE NOS ACTORES

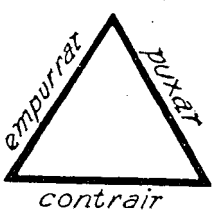


COMPARAÇÃO COM A PINTURA



TERNÁRIO RESPIRATÓRIO

OS TRÊS GESTOS FUNDAMENTAIS



AS DUAS INFLUÊNCIAS

NEGRO: VONTADE INTERIOR NO ESPAÇO

BRANCO: VONTADE EXTERIOR IMPOSTA

cias branco e negro da vontade exterior ou interior, não é mais completa do que a arte da pintura, mas tanto como ela.

masculino — feminino — neutro

igual a expirar — inspirar — reter, pela respiração;
igual a empurrar — puxar — contrair pelo gesto.

e tudo isto equivale a:

dar — receber — manter;

dar receber = mudar — mudar é a complementar de manter
receber manter = conservar — conservar é a complementar de dar
dar manter = rejeitar — rejeitar é a complementar de receber.

As combinações que se poderia fazer com auxílio deste ternário, das suas componentes principais e das combinações complementares seriam limitadas se não interviessem as influências.

Seja a influência que Si tenta impor ao exterior = FORÇA NEGRA.

Seja a influência que o exterior impõe a Si = FORÇA BRANCA.

Tomemos um exemplo:

A minha expiração é *imposta*, quer dizer que uma influência exterior à minha vontade me impõe esta expiração. Imediatamente, congrego a minha vontade para tomar o ar; para inspirar; e mantenho o ar o mais que posso no peito. Mas perante essa influência exterior, a minha vontade é mais fraca e não tardo a soltar a expiração; assim, decomponho a minha respiração:

Expiração imposta — Inspiração e retenção voluntárias. É uma respiração de inferioridade, de fraqueza, como a DOENÇA.

Pelo contrário: se a minha inspiração é imposta, como quando se está assustado; se esta inspiração imposta me é nefasta, como no medo, aplico imediatamente a minha vontade e expiro o mais enèrgicamente que posso. Mas o exterior impõem-me uma nova inspiração, etc.

É o MEDO.

Inspiração imposta — expiração voluntária — retenção voluntária

se pelo contrário esta inspiração imposta me fosse agradável, teria aplicado a minha vontade a conservá-la e a combinação teria sido:

Inspiração imposta — retenção voluntária, seja que o meu prazer durará um tempo: expiração voluntária, seja que a minha força não pode suportar esse prazer: expiração imposta — Estado correspondente à ALEGRIA.

As combinações são infinitas.

Quanto a saber para que serve tudo isto para representar, é outra coisa.

É, em todo o caso, incontestàvelmente, a base de um solfejo que, fixado, pode desenvolver o potencial respiratório, como podem desenvolver-se as faculdades plásticas do corpo.

Este solfejo é também válido para a arte do teatro tanto quanto é válido para a música o solfejo pròpriamente dito.

Vimos, de passagem, que paralelamente a esse solfejo respiratório podia existir um solfejo corporal. Emprego conscientemente a palavra *solfejo*, para precisar que estas considerações e estes exercícios têm exclusivamente virtudes de treino. É o ponto de partida para um verdadeiro treino técnico. Vale mais exercitar-se assim, do que massacrar durante anos os alexandrinos de Racine ou as estâncias de Corneille. Em todo o caso, como dizia Paul Valéry: «chafurdar no que se ignora por meio do que se sabe, é divino!»

*

Se me perguntassem neste momento o que é o teatro, responderia como habitualmente: *O teatro é a arte do Ser Humano* e teria acrescentado: *no espaço.*

Depois de ter sido surpreendido pelo Silêncio sobre que repousa a Vida, depois pela marcha dessa Vida que é feita de uma quantidade inumerável de *Presentes sucessivos*, é esta luta de Vontades opostas entre o Ser Humano e o seu Espaço que me surpreende inteiramente.

O exterior e Si.

A vontade exterior em harmonia ou em desacordo com a própria vontade. Não poder mais, de futuro, isolar o homem do seu espaço. É a confrontação do Homem e do seu Espaço que é a base do teatro.

É de notar que todas as artes são o resultado de uma confrontação de dois elementos. É o canto que se eleva do conflito de dois elementos:

um pincel roça a tela;
uma pena arranha o papel;
uma ponta risca uma placa de metal;
um cinzel quebra uma pedra;
um arco prime as cordas;
um martelo bate no prego, etc.

No teatro: um Ser Humano debate-se no espaço. E que canto liberta? Uma vida considerada não especialmente sob o ângulo das suas cores nem sob o ângulo das suas formas, nem especialmente também sob o ângulo dos seus sons, mas essencialmente sob o ângulo da sua Presença em movimento, quer dizer das suas *Mudanças*, dos seus *Movimentos pròpriamente ditos* e do seu *Ritmo* subterrâneo. A vida no seu *Devir*. A vida

suspensa sobre a ponta de uma agulha entre um Presente que passa e um Presente que vem. E sobre essa aresta tão fina, a simultaneidade infinita de todos os conflitos em Presença. Mudanças, harmonias, hostilidades, atracções, recusas, simulações, observações, ajustes de contas.

E se me tivessem perguntado se o Ser Humano, no Espaço, é bem o elemento capaz de fazer elevar esse cântico da Vida, dessa Vida tomada sob este ângulo da *Mudança*, do *Movimento* e do *Ritmo*, teria respondido que só o Ser Humano é o elemento conveniente porque só ele reúne, no *Presente* e *simultâneamente:*

uma respiração palpitante: sede das mudanças;
uma coluna vertebral — sede do Movimento;
um coração cuja palpitação está na base do ritmo — sístole — diástole — tempo breve e tempo longo — o jambo.

Teria respondido ainda que não vejo nenhuma diferença entre a expressão corporal pròpriamente dita ou *arte do Gesto* e esse mecanismo bocal que cria a palavra ou *arte do Verbo*. Teria acrescentado que creio num matrimónio das duas formas de expressão possível, pois estas duas expressões provêm de uma mesma origem e que de futuro considero, como ainda possível, a passagem de uma à outra, a passagem do Gesto ao Verbo, a harmonia de um com o outro, e associação de um e do outro.

Experimentarei então o desejado TEATRO COMPLETO.

Do Teatro Total
Concerto para Homem

Partindo do Ser Humano considerado no Espaço, falando do Ser Humano considerado como o instrumento essencial da Arte Dramática, poder-se-á fàcilmente imaginar a possibilidade de um dia se escrever um Concerto para Homem.

Pois se o Homem é um instrumento, porque nunca se escreveu um concerto para ele, da mesma maneira que se escreve um concerto para piano, para violino, para órgão ou saxofone?

Se isso fosse tentado, como se desenvolveria?

Imaginemos um hemiciclo em anfiteatro. No centro do hemiciclo, como que a metade de uma arena.

Os degraus do hemiciclo são ocupados pela orquestra. Na extremidade direita do hemiciclo está o chefe da orquestra. Na extremidade esquerda, o coro dos seres humanos, porque é conveniente que o instrumento ser humano esteja representado na orquestra.

Entra o Homem na arena.

Este concerto torna-se fàcilmente o problema do homem no espaço, do homem no universo.

A omnipresença da orquestra; infinidade de proposições; retomadas pelo Homem que submete outras; retomadas ou rejeitadas pela orquestra.

Acordes — harmonias — discordâncias — querelas, etc.

O gesto levado até o extremo limite das suas possibilidades. — Assim como

o fôlego,
como os gritos,
como as articulações,
como o VERBO, enfim.

Talvez que, um dia, um poeta dramático seja tentado por este tema!

*

Artaud partia, algum tempo depois, para o México. Eu sentia uma necessidade furiosa de me «objectivar» (como

diz Laforgue). Estas evasões diabólicas no abstracto começavam a embalar o motor; eu precisava de arrancar (2).

Foi, então, que André Masson, que voltava de Espanha, me falou de uma tragédia de Cervantes: *Numancia.*

Adrienne Monnier emprestou-me uma velha tradução. Atirei-me sobre *Numancia* com voracidade.

NOTAS

1 — Notas recolhidas por S. B. e J. C. durante os ensaios da companhia de Ópera de Pequim, quando participou no Festival Internacional de Arte Dramática de Paris (As informações técnicas foram dadas por Yui-Tchen-fei, director artístico do conjunto de cantos e de danças da República Popular da China, tendo como primeiro actor Ting-Chih-Chang):

Cada mestre deve ensinar aos seus «aprendizes» os gestos tradicionais.

Quatro elementos exteriores a trabalhar e a harmonizar:

— As mãos.

— Os olhos.

— O corpo.

— O passo (a atitude).

Para indicar um ponto do espaço, não basta um único elemento, apontar com o dedo, por exemplo, mas é necessário fazer intervir vários elementos: os olhos devem seguir o dedo, o corpo deve fazer uma volta sobre si mesmo continuando a trajectória do dedo e dos olhos e o passo desenhar o mesmo impulso, com o objectivo de obter a mesma força de expressão em cada gesto, integrando-o no movimento. Além disso, deve haver uma transposição nos gestos entre o que o actor sente e a música que ouve, por exemplo, a percussão dos címbalos é prolongada pelo tremor das mãos.

Quatro elementos interiores devem harmonizar-se da mesma maneira:

— *A respiração:* Tsi.

— *A voz:* in.

— *A pronúncia das sílabas:* Tze.

— *O ritmo:* tia.

Os estreantes devem seguir rigorosamente o estudo do fôlego. Só os comediantes completos podem improvisar e adoptar uma técnica pessoal.

Por exemplo: os dois célebres actores Mei-lan-fang e Tchein-ion-tchu exprimiam diferentemente a mesma peça por causa da sua diferença de respiração.

Na Ópera de Pequim, quase não havia intervalo, o que obrigava os actores a aproveitar todas as ocasiões possíveis para respirar; os comediantes tinham de agarrar-se à mínima vírgula.

Existe uma tradição de conselhos para bem aplicar a voz e aproveitar a ressonância do corpo.

Trabalho da garganta,

— *dos lábios,*

— *dos dentes,*

— *da língua.*

Houve, modernamente, um ensaio de sistematização e convergência com as técnicas ocidentais.

Artaud encontrou a origem remota dos seus conceitos estéticos no teatro oriental. Barrault apoia-se em Artaud...

2 — *Repare-se como Jean-Louis Barrault introduz o nome de Artaud neste ensaio. Recorde-se a nota* 3 *ao capítulo anterior.*

André Villiers

Como lhe perguntassem, um dia, qual era a maior alegria da sua vida, Lucien Guitry respondeu: «Colocar a minha mão no puxador da porta de um cenário». Desde este momento começa, de facto, a vida maravilhosa da personagem e pode dizer-se, de qualquer maneira, a do actor que a anima. Por mais longe que possa ser conduzido o estudo da elaboração do papel e dos diferentes componentes afectivos e intelectuais que presidem à génese da personagem, nada sabemos ainda da atitude mental particular do intérprete durante a representação, dos modos de consciência desta emoção; nada do seu processo de formação, da sua tonalidade, da própria essência desse problema do comediante que continua para André Antoine «...um magnífico e profundo enigma», sobre o qual Pirandello abordou o tema em *Esta Noite Improvisa-se*.

O único ponto de vista da «lágrima» ou da emoção não basta. Como nem os instantes paroxísticos, os estados privilegiados de transe podem impor-se à nossa atenção. É, duma maneira mais geral, o comportamento cénico do comediante na sua rica variedade de experiências privilegiadas que importa examinar, essa maneira particular de viver, de sentir, de experimentar, de exprimir, de emprestar o seu próprio corpo e as suas emoções verdadeiras à personagem fictícia do papel.

Quando entra em cena, o comediante está num estado de predisposição emotiva? O exame dos caracteres psico-

físicos das suas manifestações anteriores à acção cénica já nos deu uma resposta bastante afirmativa sem que tenhamos de dar-lhe uma justificação (1).

O actor trabalhou, amadureceu, estabeleceu o papel. Bem entendido, a personagem não vai sair do nada. Assim, com Mme. Bartet, vimo-la «invadir» o intérprete durante o período de preparação e substituir-se a todos os interesses da sua vida. Mas para a fazer surgir completamente elaborada é necessário ao comediante colocar-se num estado especial e preparatório? Porque processo experimenta ele, em certos casos, prèviamente à sua entrada em cena, essa espécie de febre cénica que as nossas anotações anteriores nos permitiram distinguir?

Não se nega que se possa encontrar estados particulares propícios ao nascimento de sentimentos cénicos. Estabelecer um esquema de catálogo ou uma forma de hierarquia seria tão inútil como vão. Parece, de facto, que esses estados preparatórios variam até o infinito, segundo os casos, desde a quantidade desprezível ao factor preponderante. Entram em jogo a natureza da representação, as circunstâncias em que se efectua, a própria personalidade do actor, a sua concepção de arte, a estética da época. Que diferença, por exemplo, do ponto de vista que nos interessa, entre a «estreia» e uma representação normal! Certos inquéritos desprezam esta distinção. Descrevem-nos a febre dos últimos dias de ensaio, os esforços tensos de todos os comediantes para a vitória de conquistar o público, o nervosismo dos intérpretes esgotados, vivendo numa atmosfera irreal que já não tem nada da vida normal e passa a participar da comédia ou do drama a representar; mostram-nos como se empenham a criar pelo pormenor o lado extraordinário e cerimonial do empreendimento. Não se deve fazer, no entanto, um caso geral da observação dessas primeiras representações, que são, na verdade, o pro-

longamento lógico de todo o período de incubação. Mas a «estreia» terá sempre um dia seguinte. Mme. Bartet, que via, antes da «estreia», os interesses da sua vida relegados para segundo plano pela obsidiante personagem, manteria uma atitude semelhante na vigésima ou na centésima representação? Ainda mais, nos teatros onde se pratica a alternância, seriam duas, três, dez personagens que entrariam em conflito para invadir o intérprete das duas, três, dez peças a representar alternativamente.

Por mais interessante que fosse, seria difícil escolher um caso de excepção como tipo exclusivo para discernir as condições preliminares dos sentimentos cénicos. À febre das estreias é preciso opor a calma das noites em que, com a ajuda do êxito, o comediante parece transformar-se em funcionário pontual. O mesmo que pôde entusiasmar-se no primeiro dia pela obra a defender, por tudo o que dá ao seu ofício de actor uma significação precisa, consagrando todo o dia ao trabalho ou, até, à concentração exigida por uma representação, chega, no dia seguinte, no último minuto, depois de um dia esfalfante de estúdio, ainda completamente impregnado da personagem que representou para o cinema. No entanto, o milagre produzir-se-á e ele viverá uma nova vida imposta pela peça.

Para essa mesma grande noite que é a «estreia», uns, como Lucien Guitry, procuram de melhor boa vontade a calma, quer porque temem um excesso de exaltação ou de fadiga, quer porque sentem a necessidade de uma espécie de meditação última; ou, ainda, os que, no cumprimento das menores acções da vida quotidiana, metódicos e frios e como que indiferentes à tarefa excepcional da noite, desejam por à prova o seu domínio, a sua autoridade sobre a sua pessoa (...). Outros, pelo contrário, têm necessidade de exaltação. Sentem, talvez, os perigos de uma fadiga exagerada e de um

enervamento que começa a ameaçar o seu «self-contrôle», mas o essencial do seu comportamento consiste, nessa noite, numa expectativa nervosa. Consciente ou, com mais frequência, inconscientemente, cultivam-na. Precisam de passar pelo teatro, dar uma vista de olhos ao guarda-roupa, ao cenário, buscar um eco, solicitar um encorajamento, inquietar-se por causa dos amigos ou dos críticos que entrarão na sala.

Nenhumas diferenças, por consequência, que não sejam de caracteres e circunstâncias. Há os que desejam ficar sós nos seus camarins, outros que preferem receber e rodear-se de gente. Alguns não terão jantado ou terão comido muito pouco; outros, ainda, jantarão normalmente — aqueles para não serem perturbados pela digestão, estes a fim de terem a resistência que dá um estômago cheio. Os hábitos, os gostos particulares inspiram os hábitos de cada qual. Quando Petrovski declara: «A comida, os frutos, as coisas açucaradas só podem distrair o espírito e as gradações dos estados de alma», é bem evidente que se trata de uma opinião pessoal e nós conhecemos um bom número de comediantes que, longe de adoptar este preceito ascético, não são nada incomodados pela boa mesa ou por honestas libações. Duma maneira geral, a maioria evitará o que incomoda ou pesa. De facto, muitos jantam ligeiramente, por vezes.

. . . . . .

Os estimulantes solicitados ou recebidos pelo actor antes de entrar em cena são de ordem e importância tão variadas quanto possível. Por vezes consideráveis, outras vezes reduzidos a pouca coisa. Parece, no entanto, nunca serem enexistentes. Num grande teatro, como na mais pequena sala onde encalha a companhia ambulante, reina nos camarins e nos bastidores um clima particular. Somos, por vezes, surpreendidos por essas explosões súbitas de alegria nos camarins, nos

dias de estreia, como em certas noites de «tournée» depois de horas e horas de autocarro ou de caminho de ferro. Enquanto se maquilha, já meio vestido para a cena, o comediante põe-se num estado de espírito particular. Sem dúvida que não está ainda no papel; parece que nem pensa nisso, pois conversa com os seus visitantes, queixando-se, por exemplo, da sua fadiga ou do seu atraso. Mas quer cante ou graceje, corrigindo uma ruga com a ponta do lápis, franze as sobrancelhas, esboça uma mímica severa. Num instante, sem mesmo se dar conta, ensaia já no seu rosto a expressão que será a de Alceste ou de Hamlet. Fala de aviação ou de automobilismo e, diante do espelho, ajeita as pregas da túnica ou da toga; faz um gesto que, daqui a pouco, será o de Britanicus ou do velho Horácio. Saboreia o prazer da metamorfose, o maior prazer do comediante, segundo Got e muitos outros. Não é ainda senão um apontamento da metamorfose que se operará em cena, bem entendido. Mas experimenta, mesmo assim, na meia-tinta, a satisfação de se emprestar outro rosto, de «fazer uma cabeça», de envergar um vestuário invulgar. Ao colar a barba, fica numa disposição de humor especial. Os comediantes que representam de jaquetão e não interpretam a personagem senão à medida da sua própria natureza não são, por consequência, solicitados pelos sentimentos de que acabamos de falar. E, no entanto, mudam de fato, maquilham-se ligeiramente, rejuvenescem ou envelhecem, carregam ou disfarçam uma ruga. A um menor grau que os precedentes, preparam-se já para dizer palavras e fazer coisas que não seriam suas sem a obrigação do papel.

O «trac» que, em alguns, se manifesta uma quinzena antes da primeira representação, em todo o caso, muito frequentemente nos dois dias que a precedem, pode apresentar na altura própria um acréscimo de intensidade e tornar-se muito penoso, como uma espécie de angústia. Na sua ausên-

cia, é talvez uma impaciência, um desejo de entrar em cena o mais depressa possível.

Nos bastidores, onde o chamou a voz do contra-regra ou o som da campainha, o comediante lança um olhar aos seus acessórios, ao cenário. Penetram-no impressões, salpicadas de recordações que não tinha sequer necessidade de despertar para que interviessem no momento preciso. Assim, esse cheiro a gás, de que fala Stanislavsky, remontando às suas impressões de infância: «O cheiro de gás que, nesse tempo, iluminava as salas de espectáculo exercia em mim uma acção mágica: ligado às minhas ideias sobre teatro e às suas delícias, esse cheiro inebriava-me». Flutua, de facto, um odor que o comediante reconhece. Lugné-Poe, assistindo a um ensaio de Jules Berry, por um jogo de associações, reencontra também uma impressão de juventude: «Desde o primeiro dia, no palco, graças a Jules Berry, como na minha juventude, esse odor húmido, característico, das queridas tábuas, penetra-nos nas narinas. Vem de longe esse odor áspero e singular, que o cânhamo das cordas ou o cheiro das tintas mal conseguem modificar. Só o meloso do contraplacado da cenografia moderna derrama na cena a detestável verdade de hoje». O meloso do contraplacado infamado de Lugne-Poe fará sonhar, mais tarde, por sua vez, outros comediantes. A cena mais moderna, mais impessoal, pelo seu próprio destino e pelo seu equipamento, oferece ao comediante um sem número de impressões, de recordações; está num mundo à parte, o seu. Cenários de tela, de pano ou de contraplacado, velhas roldanas ou comandos hidroeléctricos, cheiro a gás ou de lâmpadas de vapor de mercúrio, magia de velha maquinaria ou palcos giratórios, pouco importa; toda esta caixa de surpresas e de ilusão é o seu domínio, solicita-o desde que lá põe o pé. Para lá do pano de boca, é o público de que se ouve o murmúrio, de

que se adivinha a impaciência, a curiosidade... ou, às vezes, uma espécie de hostilidade.

. . . . . .

Quando soam as três pancadas rituais, quando vai empurrar a porta do cenário, o actor sofre mais ou menos influências variadas. Como vai entrar em cena? Como se comportará entre as diferentes entradas? William Archer, que se interessou por estas perguntas, citou, segundo G. H. Lewes, os casos de Liston «praguejando tempestuosamente, sòzinho, nos bastidores, antes de uma cena de furor cómico», e de Macready, que, no papel de Shylock, tinha o hábito de sacudir... «uma escada com violência antes de entrar em cena com Tubal, de maneira a aquecer até ao grau desejado». William Archer justifica esta maneira de agir pelo julgamento de Darwin: «Aquele que se deixa arrastar por gestos violentos aumentará o seu furor; aquele que não domina os sinais do medo, senti-lo-á num grau mais elevado». No Conservatório, recebemos de um dos nossos professores o conselho de utilizar um método análogo, antes de entrar em cena no monólogo do Avaro. Vimos comediantes, — entre outros casos, precisamente o do Avaro — mastigar palavras indistintas, agitar-se, de qualquer maneira, mobilizar os seus músculos, todo o seu mecanismo psicomotor, despertar os meios sensíveis e físicos a pôr ao serviço da personagem. Certos papéis exigem um salto de tal ordem, uma tal perturbação emotiva, que se concebe esta espécie de acomodação procurada pelo comediante. Os exemplos precedentes reportam-se a casos extremos, mas basta circular nos bastidores para nos apercebermos, aqui e ali, de um gesto teatral, para ouvir uma exclamação: é um actor que procura ambiente ou põe à prova os seus meios. Outros procuram a calma para operar uma espécie de concentração prévia. É, muitas

vezes, menos uma meditação sobre o papel do que uma libertação do campo da consciência de tudo o que não é útil ao papel, um apelo à livre disposição das suas sensações.

A importância do estado preparatório varia, evidentemente, com a do papel, com a dificuldade da cena e segundo se está mais ou menos escorado no automatismo. De uma maneira geral, o comediante procura abstrair-se alguns instantes. Se nem sempre tem necessidade de meditar profundamente longos momentos, com frequência evita as conversas e as influências capazes de distraí-lo. Não é raro ver um grupo animado e risonho dispersar-se a um «atenção, que somos nós a entrar», e cada qual tomar uma atitude reflectiva. Do grupo separa-se, de repente, aquele que tem uma cena importante. Questão de medida e de carácter.

O que é verdadeiro antes da primeira entrada é-o igualmente entre duas cenas. Intervém, desta vez, a influência dos sentimentos experimentados, que podem ter, como veremos, uma certa duração. Quando John Coleman, citado por William Archer, depois da saída de Otelo e até à sua reentrada no 3.º acto, caminha a passos largos, como um animal feroz, sofre ainda o efeito dos sentimentos experimentados, procurando conscientemente não só conservá-los com a mesma acuidade, senão aumentá-los.

Desde que entra em cena, o comediante interpreta a vida de uma personagem. Já não é M.me Bartet, é Bérénice; já não é Louis Jouvet, é Knock. Em que medida esta maneira de falar corresponde à verdade? Se tomamos à letra a opinião de Mme. Simone, desde que está em cena não é a ela que o público olha, mas a um outro ser *real*, ignorante do primeiro. Deste lado da porta de tela pintada está Lucien Guitry saboreando o mais belo momento do dia, a alegria da sua vida; passada a porta, será Tartufo. Antes mesmo de procurarmos penetrar o mistério de tal operação, veja-

mos quais são as obrigações que vão intervir no comportamento cénico do comediante.

Não se trata de discutir a existência de uma emoção que verificámos e de que medimos certas reacções. Mais geralmente, é preciso admitir uma maneira de ser e de sentir durante a representação, que tem as suas modalidades próprias. O actor experimenta em cena sentimentos de que só ele faz a experiência e sòmente nesses momentos. Mas deve notar-se que a marcha desses sentimentos cénicos se desenvolve segundo um plano preparado. O papel foi estabelecido minuciosamente. A tal deixa, o actor fará tal gesto e não outro; irá sentar-se nesta cadeira e não naquela. Quando a heroína revelar as suas faces inundadas de lágrimas, será no lugar preciso em que o estreito cone luminoso de um projector tornar o sofrimento mais perceptível do espectador. Não se pode objectar que estas preocupações só intervêm na ausência de qualquer sentimento forte. Verificámos cem vezes este cuidado de encenação, mesmo no maior calor da representação. Vimos, perto de nós, Romuald Joubé, interpretando o papel de Jesus no *Mistério de Gréban*, as faces cheias de lágrimas na oração do Monte das Oliveiras, no momento culminante da sua emoção, voltar à marcação da praia luminosa de que se afastara durante a acção. Quando o Avaro se lança por terra, na loucura do seu monólogo, é segundo um automatismo bem estudado, à deixa exacta.

Sem dizer que a interpretação é mecânica — porque seria necessário recomeçar o passeio fastidioso, porque sempre o mesmo, através de todas as gradações das variedades de comediantes — pode afirmar-se que ela obedece a um certo mecanismo. Ela tem os seus quadros. Não se trata apenas de uma trama sobre a qual o comediante poderá dar livre curso às suas emoções, mas ainda de uma verdadeira partitura dos sentimentos. Lembremo-nos, por exemplo, da

preparação do papel e da escolha que presidiu à eliminação de certos efeitos por serem incompatíveis com a construção de conjunto, com o «movimento» de cena.

A interpretação desta partitura não se desenrola sempre igual a si mesma. Sem dúvida que há actores muito regulares. Mas também há, e não em menor número, actores desiguais segundo o seu humor e as circunstâncias. «Recordai-vos dos actores de génio que pudemos ver, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt, que ergueram tão alto quanto possível a nossa arte; eram extremamente desiguais. Acontecia-lhes, sim, perfeitamente, no apogeu do seu talento, certas noites, serem maus». Bem poucos comediantes ignoram as noites de descontentamento, felizmente compensadas por aquelas em que retiram da marcha dos seus sentimentos plena satisfação. «Não me encontrei», dizem eles, ou, solenemente, como os muito grandes de que fala M.me Dussane: «O Deus não veio». «A quantidade de emoção posta num papel varia segundo os dias e isso tem muito que ver com o meu estado moral ou físico. Nada é mais intolerável do que nada sentir e, no entanto, isso acontece-me muito raramente; mas todas as vezes sofri como de uma coisa humilhante, diminuidora, como de uma degradação pessoal», diz M.me Bartet. Não só o esquema do papel não se enriquece semelhantemente todas as vezes, como não é utilizado idênticamente nos mesmos instantes, nos mesmos sítios. «Muitas vezes isso verifica-se sòmente durante o primeiro acto e, à queda do pano, sente-se a convicção de que, se recomeçasse, representaria muito melhor. Nos dias em que a emoção se ausenta, não se atinge o poder desejado, representa-se com o talento, isto é, com raciocínio e ofício, e procura-se reproduzir artificialmente o que se faria nas noites em que se tem o fogo sagrado (*).

(*) Opinião dos irmãos Mounet. (N. do A.)

Com a repetição do papel, aparecem ou desaparecem certas impressões. Sem falar do «trac», que acaba por se atenuar, o sentimento de insegurança experimentado por muitos — e que testemunha a consciência que têm da dificuldade da sua arte — enfraquece progressivamente. «À medida que o actor vai representado uma peça, a sua insegurança desaparece, as suas forças vivas diminuem», escreveu Louis Jouvet, que acrescenta: «A sua sensibilidade perde, mas ganha o seu poder de execução». Idênticamente, os irmãos Mounet notavam que «a representação quotidiana diminui a quantidade de emoção e a vida que se põe num papel». A mobilização da emotividade pelo comediante está, portanto, sujeita a variações. (O julgamento precedente de Louis Jouvet presta-se a amplos debates, pois coloca em correlação a diminuição da «sensibilidade» e o poder de execução, mas não é isso que nos preocupa neste momento). O enfraquecimento progressivo das disposições sensíveis é um facto de valor geral. Há comediantes que o deploram, outros que se felicitam. Alguns sentem-no depressa, outros menos, outros ainda muito pouco. «Acontece-me — diz M.me Desprès — representar trezentas ou quatrocentas vezes os meus papéis. E, nalguns, está rubricado que devo chorar. Se as minhas lágrimas, por acaso, não vêm por si, sem o correspondente estado emocional... tanto pior, contento-me com a máscara da dor. Sou incapaz de artifícios e condeno tais meios. Mas as lágrimas vêm quase sempre. E sinto que o que renova em cada noite a minha emoção é o renovamento do público: quero que os meus espectadores sejam profundamente tocados pela minha dor, que conservem uma comovente recordação: eis porque a minha dor me sobreexcita; vivo intensamente e choro... choro».

O acréscimo com o tempo, da segurança da execução, o conseguir-se um irrepreensível automatismo pode até indu-

zir o comediante em erro na avaliação da natureza da sua satisfação. As lágrimas provocadas, sobretudo as primeiras vezes, pelo afluxo das representações, no calor e na febre dos sentimentos cénicos, obedecem fàcilmente, a seguir, ao mecanismo dos reflexos condicionados: o objectivo (ou um dos objectivos) é, de qualquer maneira, atingido.

De noite para noite, o sentimento cénico embota-se, a maioria das vezes sem que a curva da sua evolução revista um comportamento bem definido. Um acontecimento qualquer pode, aliás, restituir-lhe a acuidade; o próprio «trac» renasce, o que não é raro. O comediante desconfia sempre da sua interpretação mecânica e da desatenção que disso resulta, com os acidentes sempre possíveis da memória. «...noutros teatros onde a peça pode permanecer no cartaz, durante cem representações sucessivas, o actor melhor disposto pode atingir um estado de saciedade; já não pode interessar-se pelo seu papel, a atenção foge para outro lado e é nesse momento — diz-nos Paul Mounet — cerca da quinquagésima representação, que tenho observado em mim hesitações e até faltas de memória».

Entre os multiplos pequenos problemas postos pela vida cénica do comediante, há um que atrai particularmente a atenção de todos, filósofos ou espectadores, o da influência dos sentimentos pessoais sobre os sentimentos cénicos. Precisamente a respeito do caso das «lágrimas», Morhange recebeu de Mme. Piérat uma resposta que nos mostra a utilização dos sentimentos pessoais: «...ela chora, naturalmente. Mas quando, por motivos de ordem exterior, é privada desta sensibilidade, utiliza um artifício de ordem psíquica, representativo... Ao mesmo tempo que recita e mima o papel, pensa numa dor íntima e pessoal, num caso da sua vida privada capaz de lhe arrancar as lágrimas. É a represen-

sentação da dor de Mme. Piérat-mulher que faz chorar Mme. Piérat-comediante. Esta transferência representativa, plasmadora das lágrimas, é-lhe fácil, afirmou-nos ela». A interpretação de Morhange é um pouco rápida; é difícil falar neste caso da dor de Mme. Piérat. Mas a análise desta confissão que gira em volta da «identificação com a personagem» seria prematura. O artifício de que fala Mme. Piérat não é nem perfeitamente original, nem frequentemente utilizado, pelo menos desta maneira sistemática. Talma não ignorava que as contrariedades, os desgostos, as recordações dolorosas podem, exaltando a sensibilidade do comediante, colocá-lo «num estado de agitação necessário ao desenvolvimento das suas faculdades». Mas ele não preconiza «uma frequente prova de semelhantes meios».

Com Mme. Piérat, trata-se da utilização de recordações, mais ou menos longínquas, mas em todo o caso chamadas, provocadas, não da influência involuntária de um sentimento actual sobre o sentimento cénico. Binet recolheu da boca de Truffier uma observação interessante: «Há alguns anos o actor estava só, em Paris, com seu filho pequeno; a criança morreu sùbitamente; o corpo foi levado para casa da avó. Truffier tinha de representar, à noite, e interpretar dois papéis enormes, o criado do *Jeu de l'Amour et du Hasard*, e o Crespin do *Légataire Universel*, dois papéis de farsa; era impossível substituí-lo; foi para o teatro, vestiu-se, entrou em cena, representou a primeira peça como um autómato, sem dar-se conta do que fazia; depois, a pouco e pouco, para o meio do espectáculo, foi completamente absorvido pelo papel, de tal maneira que qualquer preocupação de tristeza foi banida do seu espírito e, no final da representação, havia uma espécie de esquecimento da morte do filho. Digo uma espécie, porque não se tratava de um esquecimento real. A recordação fica, mas deixa de ser obsidiante, passa a segundo plano».

. . . . . .

Casos deste género podem, por uma semelhança com a situação, favorecer o calor da interpretação. Não é impossível que uma certa ressonância seja algumas vezes utilizável, mas com a condição de não contrariar em nada o que está estabelecido ou a personagem requer. Se a técnica do comediante está apurada, se o seu papel se desenvolve como uma partitura, é de presumir que qualquer sentimento, sem ser o cénico e capaz de dominar, arrisca-se a ser perturbador. O actor procura isolar-se, colocar-se na situação que o texto exige, com as suas inflexões próprias, pretende viver o seu papel e, por isso, evadir-se de si próprio. Logo, de que pode servir-lhe o recurso à intervenção do seu sentimento pessoal a não ser como adjuvante muito acidental? Jacobson cita o caso de um comediante, Plotnikov, que, apaixonado pela actriz com quem contracenava, pretendia aproveitar a circunstância para beijá-la. Mas ficou bem surpreendido, ao cair o pano, por não o ter feito. Plotnikov tinha, pura e simplesmente, representado o seu papel.

Entre os sentimentos pessoais que podem influenciar o comediante em cena intervêm, de facto, aqueles que o comediante alimenta pela pessoa com quem contracena. Recordemo-nos da passagem dialogada do *Paradoxo*, em que Diderot reproduz espirituosamente uma pequena questão doméstica, durante a representação. Rachel, zangada com o seu amante Samson, trocava com ele, em voz baixa, palavras acerbas. Não é raro encontrar, ao acaso das distribuições, esposos divorciados, amantes separados ou em plena crise sentimental. Todos os graus de simpatia agem ou de antipatia manifestam-se, não sendo de excluir os que têm como origem causas físicas. Não é muito agradável, por exemplo, passar uma cena inteira nos braços de um actor ou de uma actriz cujo hálito é desagradável. Em todos os casos, o problema, para

o comediante, reside numa mobilização da atenção mais ou menos fácil, no domínio de si ao serviço do papel. A influência do comparsa pode ser considerável, não tanto pela utilização dos sentimentos pessoais imediatos como pelo clima favorável que cria.

Se são depressivos, os sentimentos pessoais serão incómodos. Se são de uma intensidade tal — alegres ou tristes — que tendem a invadir o campo da consciência, tornarão difícil a atenção do comediante ao papel, a sua concentração. Se são uma fonte de actividade e de tonus, o comediante aproveitará na medida em que não se deixar dominar por eles.

É evidente que as manifestações psicofisiológicas das emoções experimentadas em cena não cessam desde o baixar do pano ou a saída do actor. Não é duvidoso que o sentimento cénico tenha uma persistência e que, por vezes, possa influenciar, durante algum tempo, a tonalidade dos sentimentos reais. Mme. Dussane lembra-nos que «os furores de Orestes, as alucinações de Hamlet valeram a Talma autênticas crises de neurastenia». Não se esquece, sobretudo, de acrescentar que não poucos actores não puderam suportar «sem perturbações de espírito, encarnar Napoleão». Mas trata-se de um problema que trataremos noutro lugar, o da repercussão dos sentimentos cénicos na vida íntima do actor. Outro e muito menor é o da duração. Vimos, acabado de cair o pano sobre a última palavra de *La Ville Morte*, Mme. Juliette Verneuil, que não queria ficar só em cena para agradecer os aplausos, chamar os seus colegas num tom tão estranho, que ficámos surpreendidos. A sua atitude, a sua fisionomia, a sua voz reflectiam uma emoção tal, que julgámos ter acontecido qualquer acidente: o pano ter descido demasiado cedo ou tarde de mais, ausência de um acessório, falta ou negligência de um colega. Mas não fora nada disso. Mme. Verneuil queria apenas agradecer os aplausos com os

seus camaradas. Mas para os chamar, conservava involuntàriamente, apesar de a peça ter terminado, a atitude e o tom que lhe dera a sua emoção, sob o domínio da qual ainda se encontrava. Binet recolheu de Mme. Bartet a seguinte observação: «A emoção física em que me mergulham certos papéis prolonga-se depois da minha saída de cena. Assim, continuo a estar oprimida depois da cena de lágrimas do terceiro acto de *Denise*. Da mesma maneira, depois do primeiro acto de *Bérénice*, sinto durante alguns instantes ainda um estado de arrebatamento».

. . . . . .

Os processos da actividade cénica são múltiplos. Os esforços de atenção do comediante exercem-se sobre o que chamamos o plano ou a partitura do papel, igualmente sobre a atitude do seu comparsa, do qual todo o comportamento, regulado também por uma partitura, pode, no entanto, apresentar anomalias: falhas de encenação, lapsos, incidentes imprevistos, reacções inesperadas — felizmente ou não — no momento. Alguns desses esforços são relativos ao que é exterior ao papel: marcha do comparsa, manifestações do público, etc.; outros, ao papel pròpriamente dito, sendo o objectivo principal operar a concentração de espírito necessária de que teremos de analisar a natureza intrínseca. Pode, desde já, distinguir-se um antagonismo entre estas diferentes atenções. Necessidade de se isolar, de esquecer quase o público e necessidade de ser sensível às suas reacções, de nunca falar durante os aplausos. Obrigação de olhar o comparsa (pois a representação de um é, de qualquer maneira, função da do outro) por outro lado, obrigação de esquecer as suas faltas e tudo o que nele é matéria de distracção. A contradição destas actividades aparece nìtidamente na observação de Mounet-Sully, recolhida por Binet: «Os odiosos aplausos do público no fim de uma tirada, a figura de um

colega que não exprime a emoção que deveria exprimir, que, pelo contrário, ri à socapa ou faz sinais ao público, uma quantidade de outros incidentes podem arrancar-nos ao nosso sonho».

Mounet-Sully chegava, às vezes, a esquecer-se de que representava perante um auditório. Esta afirmação, de que compreendemos perfeitamente o significado e que marca o domínio total da personagem sobre o actor, merece, no entanto, não ser tomada num sentido demasiado absoluto. Nos raros instantes privilegiados em que pretende «identificar-se» com a personagem, não tem o actor obscuramente consciência de uma multidão emocionada, atenta ao drama? Basta, para se convencer de que é bem assim, opor — o que nos dará, de passagem, o valor relativo de certos juízos — esta frase do ilustre trágico a propósito da sua interpretação de Édipo: «Tenho a impressão, cada vez que o represento, de estar em comunhão perfeita com o público apaixonadamente interessado e simpático aos meus menores gestos». A consciência de representar em público é uma coisa certa. O público é uma coisa necessária ao comediante. Não gosta de representar para salas quase vazias, o seu trabalho ressente-se disso. Entra mais ou menos em simpatia com os espectadores. «Um público de ouro»... «Má sala, esta noite»...: um sem número de expressões que traduzem esse estado de espírito a respeito dos espectadores. Esta impressão de uma massa de humanidade atenta à representação é tonificante para o actor. É, diz Max Reinhardt, «uma lenda pretender que o actor esquece o público. No próprio instante em que atinge o auge da emoção, a certeza de que mil testemunhas, de respiração suspensa, tensas e emocionadas o seguem, destrói nele as barreiras do seu ser mais íntimo». (...) Louis Jouvet, por sua vez, explica: «No momento em que se polariza no comediante esse brusco afluxo de sentimentos huma-

nos, aguçados ao extremo, acessíveis a todos os graus, trasbordantes de confiança e de beleza interior; nesse momento, o nosso prazer é-nos mais sensível, talvez, do que a vós próprios». «É uma alegria tão profunda sentirmo-nos como que multiplicados diante de uma sala atenta!», diz Mme. Gaby Morlay. Vimos, igualmente, como Mme. Suzanne Desprès explicava esse renovamento da sua emoção pela do público. Citemos ainda a observação muito bela, muito subtil, de Mme. Bartet: «Comunico directamente com a sala, sinto muito distintamente se ela está em simpatia ou em oposição comigo. Se não a sinto suficientemente conquistada, entrego-me, para a conquistar, a um esforço intenso, a ponto de me parecer quase físico. No momento mais forte da emoção, o público aparece-me indistinto, como uma massa colectiva. Quando o meu papel só me possui parcialmente, distingo, pelo contrário, os menores movimentos que se produzem na sala. Tenho a percepção muito nítida do silêncio, que denota que a atenção da sala se fixa, como também sinto a atenção dissipar-se».

. . . . . .

Quaisquer que sejam o ideal do comediante, a sua posição sobre a identificação com a personagem, convém antes de tudo notar que a sua emoção e os seus sentimentos cénicos estão submetidos à vontade. Ponhamos de parte longas dissertações acerca do «desdobramento» ou das necessidades da simultaneidade da inteligência e da sensibilidade, postas pelo *Paradoxo*, para isolar as observações concernentes a este aspecto da emoção cénica e encontraremos sempre, sem excepção, este carácter particular importante.

É bem certo que ele se evidenciava em Lucien Guitry, célebre pelo seu domínio e no qual Jacques Copeau admirava a «suprema técnica coroada por uma suprema inteligência». Esta dupla qualidade «operava ao mesmo tempo um milagre de concentração e um milagre de separação». (O que, aliás,

fez com que Antoine dissesse: «O desdobramento não se opera nele».) Domínio de si... «contrôle»... vigilância de si... outras tantas expressões de títulos de capítulos para manuais ou memórias de comediantes. Chaliapine fala da «disciplina do sentimento». Descreve-nos um Palhaço que desencadeava o riso e, no entanto, chorava realmente em cena, ao ponto de ter ainda os olhos inundados de lágrimas, depois, no seu camarim. E Chaliapine concluía: «A falta excessiva de medida provocara na sala uma reacção excessiva: a hilaridade geral». O ilustre comediante lírico tinha o hábito de controlar-se em todos os momentos. «Há em cena dois Chaliapine. Um representa, o outro vigia». A mesma verdade é ainda perfeitamente expressa na observação de Georges Berr, recolhida por Morhange: «Por mim, tem-me acontecido verter lágrimas em cena que não me contentam: eram involuntárias. Deduzo que ultrapassava a minha sensibilidade e não me encontrava nesse estado de vigilância interior indispensável ao bom comediante. Esta vigilância interior não deve paralisar a emoção, mas muito simplesmente regulá-la». São frequentes os descontentamentos do comediante que resultam de não ter dirigido a emoção à sua vontade. Quando, por acaso, acontece que, tendo perdido o domínio, a representação não sofre aparentemente, nem por isso se pode concluir que esse domínio não seja útil. Quando se queixa de que a sua vigilância lhe fez falta, o comediante não ouve dizer que a sua representação se entregou a uma total anarquia; o que implica ter, de qualquer maneira, intervindo a atenção voluntária. De facto, o desfalecimento do «contrôle» no momento em que a emoção atinge o auge é temido por todos.

Samson formulou esta regra na sua *Arte Teatral:*

> O actor que com talento quer atingir o cume
> Quando dá o coração, deve conservar a cabeça.

Antes, Molé dissera o mesmo e Antoine repetiu o preceito. Got — a propósito de Diderot, evidentemente — sobre a necessidade de ser duplo, explica: «ao mesmo tempo que o artista executa e experimenta, uma espécie de ser de razão deve permanecer nele, de pé, a seu lado, observando o ser activo e também o auditório e capaz sempre de combinações, de recursos e de subtilezas novas — um *moderador*, numa palavra, como se diz em mecânica».

. . . . . .

Quando entra em cena, o comediante tem perfeitamente consciência de estar na presença de um público, de ter de exprimir sentimentos. Sabe que estes últimos serão submetidos ao seu «contrôle» e que obedecerão às necessidades da partitura. Mas o problema da sua sinceridade não se põe da mesma maneira e ele tem razão de defendê-la com energia quando se quer fazer dele uma inerte «marionette». Esta sinceridade é a da sua representação, dos seus esforços para a realização que sonhava, para atingir a perfeição no respeito da sua arte. «A sinceridade na arte não é senão a franqueza na técnica» (*). A do comediante, como as outras, não implica a expressão da verdade absoluta. É uma transcrição da natureza.

O comediante tem consciência de que o sentimento que traduz não é o seu próprio, mas o da personagem que o habita. De mais, concebe perfeitamente que esse sentimento se refere a uma personagem e não à pessoa que a representa. Assim, o actor Alceste sabe que o amor que exprime é o do *Misantropo*, não o seu. Mas essas censuras ou esses protestos entusiastas dirigem-se a Célimène, não à menina X, sua comparsa. Quádruplo jogo de ilusões possíveis, de sugestões a procurar e a

(*) Charles Lalo: *Os Sentimentos Estéticos*. (N. do A.)

vigiar. (Se se insiste no facto de que o actor se toma pela personagem, é preciso admitir, idênticamente, que toma os seus comparsas pelas outras personagens, sem o que uma boa parte do seu comportamento nos escaparia, levando-nos a perguntar por que razão Otelo não estrangula Desdémona, etc.).

Acabámos de escrever que a personagem habita o comediante. É para exprimir a mesma operação que a traduzida pela expressão «entrar na pele da personagem», declarar exactamente o contrário. Donde podemos inferir que são outras tantas imagens cujo valor continua metafórico. Nas suas notas sobre *A Arte do Comediante*, Louis Jouvet distingue duas variantes subtis, segundo o intérprete compõe a sua personagem ou a deforma à medida da sua personalidade. Num caso, habita a personagem; no outro, é habitado por ela. Esta distinção subtil, que marca bem duas naturezas de comediantes, duas tendências psicológicas, não deve deter-nos aqui. De maneira geral, o processo de invasão da consciência pela personagem é dado melhor pela primeira imagem. Assim o diz o próprio Jouvet, aliás: «É, incontestàvelmente, uma alma estranha que vem habitar-nos». Mounet-Sully, numa observação recolhida por Binet, exprime-se deste modo: «A composição de uma personagem não consiste, segundo a expressão consagrada, em meter-se na pele da personagem: é exactamente o contrário; evoca-se, constrói-se, pelo estudo histórico, por reflexões, etc., uma personagem e faz-se entrar essa personagem em nós, fazemo-nos habitar por ela: entregamos-lhe o corpo e a alma, tentando suprimir, tanto quanto possível, a própria personalidade». A mesma afirmação de Mme. Dussane:

«Não é exacto dizer que o comediante se mete na pele da personagem. É antes, o papel que se mete na nossa pele e, de dentro, modifica os nossos traços, o nosso aspecto».

Até que ponto o sentimento dessa personagem que vem habitar o comediante pode invadir o campo da consciência?

Como pode ela invadi-lo se estabelecemos que a emoção era agradável e submetida à vontade? Como, em favor desta emoção intensa vivida pelo comediante, este pode, por uma transferência imaginativa, ser levado a conferir mais ou menos voluntàriamente essa emoção com a da personagem? Tais são as reflexões que nos impõe esse processo de mobilização. Porque abordamos, finalmente, o carácter fundamental das modalidades de consciência do comediante, durante a representação: experimenta uma emoção que é bem dele e empresta-a à personagem.

Nenhuma contestação sobre este ponto: essa fadiga, essas lágrimas que correm, essa modificação da tensão arterial, essas reacções hemoclássicas são bem próprias do actor, do homem que respira, do ser vivo que se move em frente da ribalta; mas esse homem tem consciência de exprimir sentimentos que não são os seus. Não, ele não é avaro nem ciumento; é Harpagão, Otelo. Se assim é, opera-se no comediante uma cisão da consciência. É profunda, é fictícia? Se fosse verdadeira, arrastaria uma verdadeira deslocação da personalidade, uma desintegração. Por-se-ia que tende para um limite roçando o abismo da alienação. De todas as maneiras, estamos na presença de estados específicos, perante uma estrutura psicológica que exige uma explicação.

É, então, que se fala de «desdobramento». A palavra está em todas as bocas, em todos os inquéritos, em todas as entrevistas. É a palavra-chave. A mesma pessoa utiliza-a com maior ou menor segurança, conforme os casos. Assim, «o mistério desse semidesdobramento» de Mme. Dussane em *O Comediante sem Paradoxo* insinua-se algum tempo depois até ser uma «espécie de desdobramento que nada testemunha contra a sinceridade da emoção».

A palavra mágica permite julgamentos definitivos e contraditórios. Antoine, no livro que consagrou a Talma, ten-

tando penetrar o mistério do grande trágico, escreve: «Talma tinha um génio contínuo, como que renascente... Porquê? Porque, dizem aqueles que o estudaram, o fenómeno do desdobramento, contestado por Diderot, se realiza nele; ele era Hamlet, Nero ou Sylla; a personagem substituía-o a ele». Mas, precisamente no ano em que a obra saía, o autor, sempre preocupado em contribuir para o estudo do comediante, dizia do mesmo Talma: «O seu génio era contínuo, como que renascente. Em quê pode ele, porém, ser comparado ao de Mounet? Parece, segundo os contemporâneos, que permanecia sempre senhor de si próprio, porque, enfim, um actor que representa sob o seu próprio olhar, como notamos constantemente, é, sem dúvida, um actor que não se desdobra. Não possuía o dom magnífico, tantas vezes admirado, de Mounet, que escapava à sua própria personalidade, no teatro». Simples inadvertência de André Antoine? Não será, antes, a marca de uma flutuação na compreensão de um estado oculto por uma palavra tabu?

Longe de nós o pensamento de ironizar sobre a utilização de um termo prático, capaz de exprimir com clareza uma operação ou um estado perfeitamente definidos. Mas ele enche uma literatura frequentemente confusa, apenas pela sua presença, empregado tanto num sentido como noutro e pela mesma pessoa, para descrever um «processus» bem definido, ou muito simplesmente como sendo uma aplicação suficiente em si, carregada de verdade científica. Ainda uma vez, não é surpreendente que na análise de um estado mental infinitamente subtil muitos se tenham afastado. Mas devemos felicitar-nos de termos, ao lado das observações de uma penetrante justeza, aquelas que, por se perderem em explicações sem valor científico, trazem, no entanto, um contributo importante de notações preciosas.

De qualquer maneira, há, nas afirmações dos comediantes, coisas a reter e a desprezar. Esta nossa advertência não é inédita. Binet observara, perfeitamente, que os irmãos Mounet lhe respondiam «menos descrevendo as suas impressões do que pensando no seu ideal». Mlle. Irene Filozof escreve: «As declarações dos actores não podem ser tomadas à letra. Frequentemente, não são fotografias fiéis, mas antes retratos representando os seus autores num dia favorável, criados segundo uma imagem ideal que inspira o actor no seu caminho artístico». E também Jacobson: «As afirmações dos actores sobre o seu pretenso esquecimento de si próprios não devem ser acolhidas sem reservas».

No seu desejo de viver a personagem e na realização desse desejo, o comediante encontra a exaltação do seu ideal. E isto com uma acuidade tal, que o sentimento cénico adquire um tom particular. Não é, portanto, estranho que esse ideal venha colorir de uma certa maneira as observações em que intervêm o sonho e a realidade. Ainda que, com fria lógica, possa perguntar-se porque incide esta satisfação sobre o seu desdobramento, que não é nada comparado com (se existe) o do autor dramático. O interprete é, por exemplo, Alceste; o autor terá sido Alceste, Celimène, Philinte, Oronte, etc. Vemos, quanto a nós, uma diferença apreciável entre os dois casos do autor e do intérprete. O que não impede que, ao ler-se sucessivamente os dois inquéritos de Binet sobre um e sobre outro, pareça que seja, no estudo do autor, com o caso de François de Curel, que se apresenta o mais belo caso de desdobramento.

Este desdobramento, no comediante, é tomado em três acepções diferentes.

Numa primeira, há o desdobramento no sentido em que a personalidade do actor dá lugar à da personagem. A invasão do campo da consciência pelo sentimento emprestado

a esta última é completa. É o desdobramento que impele Pierre Lièvre para a alienação que ele supõe, o de Antoine referido atrás, o de Mounet-Sully no instante em que murmurava: «Deus chegou!». Seria igualmente a significação a admitir nos estados psíquicos raros e de curta duração que Mlle. Irena Filozof qualificou de alienação cénica. É o sentido que devemos escolher quando Mme. Dussane nos fala dessas personagens poderosas, Hamlet e Orestes, que «possuíram a sensibilidade dos seus intérpretes ao ponto de os furtar a si próprios». Sarah Bernhardt entende assim, pelo menos na página em que escreve com algumas linhas de intervalo: «Não há artista digno desse nome sem um desdobramento incessante da personalidade... O comediante não pode partilhar-se entre si próprio e o papel; perde o seu «eu» durante todo o tempo em que permanece em cena». Da mesma maneira para Mothange, quando classifica na primeira categoria de comediantes aqueles que têm a faculdade de esquecer que representam e que se fundem «integralmente na pele da personagem».

No segundo sentido, há o desdobramento quando a emoção coexiste com um estado mental crítico. Notemos, diz Binet, que «quando o actor encarna a personagem nele, deixa de se desdobrar, torna-se outro, torna-se a personagem. Só quando a encarnação é incompleta há desdobramento; é o caso de Mme. Bartet e, provàvelmente, o da maioria dos actores». Mme. Bartet experimenta as emoções das personagens que representa «por simpatia». Verdadeiramente, emprega-se sobretudo a palavra desdobramento segundo esta acepção, mas faz-se derivar com surpreendente facilidade segundo a primeira. Aliás, é possível toda a gama de estados psíquicos agrupados sob esta mesma etiqueta, das notas superiores em que a «encarnação» é quase perfeita, sem ser completa, às mais baixas, em que o sentimento cénico coexiste

com um estado mental de crítica, como não importa em que circunstâncias da vida intelectual. De maneira que numerosos comediantes se esforçaram por explicar esses desdobramentos o mais simplesmente possível, identificando-o com o que se encontra nas actividades mais diversas e correntes. «Poder-se-ia — diz Mme. Dussane — revelar o fenómeno análogo em alguém com a missão de agir sobre uma multidão: oradores de todas as ordens, grandes chefes, etc.». Louis Jouvet vai mais longe ainda: «Esse desdobramento que Diderot considerava paradoxal não existe em cada homem que, falando com um dos seus semelhantes, conserva o seu raciocínio livre e, o que quer que seja que diga, a sua personalidade?» Binet não explica de outra maneira a complexidade desse estado mental. Mas eis que nos arrasta bem longe do famoso mistério incompreensível a quem não é comediante e que não deixa de surpreender quando se sabe a que esforços de análise Mme. Dussane e Louis Jouvet se aplicam, por outro lado, para fazer apreender a natureza destes estados psíquicos. Donde se conclui fàcilmente que a explicação para esse desdobramento não leva longe e que deve haver mais qualquer coisa a elucidar.

O terceiro sentido em que parece que se pretende tomar a palavra desdobramento é muito menos simples. É uma mistura bastante curiosa dos outros dois. O comediante tem o sentimento absoluto de ser a personagem, mas conserva, absolutamente também, o sentimento do seu eu de actor. Se fosse autêntico, esse caso seria o de uma despersonalização que mereceria ser aprofundada, com todas as consequências resultantes da deslocação da personalidade. Também neste caso é possível uma escala de estados psíquicos que o comediante pretende, desde os que exprimem uma tendência para uma despersonalização até os outros, de facto ilusórios, que só têm fundamento em erros de introspecção.

Estes «desdobramentos», assim entendidos, não nos oferecem estados diferenciados típicos. Designam processos psicológicos diferentes, mas o que não deixa de ser surpreendente é a facilidade com que se passa de um a outro, sem que nunca se possa definir e situar o hiato. Cobrindo, antes de tudo, operações intelectuais sem originalidade, para as quais a palavra desdobramento é prática mas não se aplica a nenhum comportamento que seja de comum medida com aqueles que se encontram nas doenças da personalidade, designa finalmente um estado patológico grave de despersonalização.

Mlle. Irena Filozof distinguiu três espécies de estados psíquicos vividos pelo actor, segundo ele representa a frio, isto é, consciente de traduzir sentimentos que não partilha na irrealidade do mundo da cena, ou então «vive o seu papel» e esta última expressão abrange dois sentidos, segundo o actor «se sente» de qualquer maneira a personagem, dando-se mais ou menos conta do carácter fictício da situação, ou, ainda, esquece absolutamente que está a representar e «considera o mundo fictício da cena como uma realidade». Mas acontece a actores que representam a frio passar para o segundo estado e conhecerem a «alienação cénica» do terceiro e àqueles que representam a quente, sentir-se a frio. Não é possível nenhuma linha de demarcação. «Há muitos anéis intermédios». Este estudo, examinando os estados psíquicos experimentados durante a representação, diferentes naturezas de actores, fica mudo perante o que mais nos interessa: a estrutura psicológica dessa alienação e como se atinge.

. . . . . .

Podemos concluir o carácter *sui generis* da arte do comediante: opera sobre si próprio. Encontrámos esta fórmula: «É artista aquele que molda a matéria segundo a sua vida

interior» (*); a matéria do actor é o seu corpo. É o escultor que se modela a si próprio. Donde a diversidade dos aspectos da sua arte. Traduz o gesto pelo gesto, a atitude pela atitude, as lágrimas pelas lágrimas, o sentimento pelo sentimento. Quando catalogamos as exigências do seu ofício, intelectuais, sensíveis e mesmo físicas, obedecemos a essa observação fundamental. Para exprimir a beleza física, o actor tem de ser belo. Quando, na atmosfera estofada de um gabinete confortável onde a sua fraqueza se refugia, Marcel Proust desfibra as mil subtilezas de uma sensação, é-lhe permitido exprimi-las sem se fatigar, segundo o seu gosto e a sua vontade. Ao actor são impostas, pelo contrário, condições físicas muito duras: o trágico é um atleta. Independentemente de uma grande resistência, o comediante tem de possuir o tonus emocional elevado, capaz de obedecer à sua forte tensão psicológica. Binet refere, inspirado numa observação justa: «Somos — dizia-nos Le Bargy — como os cavalos, alguns dos quais têm mais velocidade, outros mais fôlego. Atrás desta comparação esconde-se, ao que me parece, a razão verdadeira da taxa da vida emocional». Há actores que não podem sustentar a excitação necessária para manterem a sua emoção. Se esta lhes escapa ao mesmo tempo que baixa o seu nível de atenção, longe de todo o êxtase e de toda a inspiração, não são mais do que honestos e hábeis artífices. O relaxamento do tonus emocional será perceptível ao espectador que, decepcionado, achará a representação fria ou falsa. O comediante dispõe do seu corpo como instrumento e como matéria. Toda a sua psicologia em cena e mesmo na vida é fortemente marcada por isso.

A arte do actor repousa, pois, numa ambiguidade que já mencionámos uma ou duas vezes: a ficção teatral expri-

(*) Feldman: *L'Esthétique Française Contemporaine.* — (N. do A.)

me-se por uma presença real, a convenção por uma personalidade verdadeira. Daí a sua grandeza e os seus limites. Todo o teatro sofre as consequências deste aspecto duplo, mas principalmente o primeiro interessado, o intérprete. É fácil enunciar que toda a arte, mergulhando na realidade, se apoia nela para ultrapassá-la, uma vez que a expressão bruta da emoção não é arte; mas, para o actor, como ultrapassar a realidade e querer que a sua emoção seja verdadeira... e outra coisa? A vida inteira do espectáculo é híbrida. O que se poderia chamar o dramático, a representação anestética dos acontecimentos da vida, invadiu todas as artes, mas encontra-se, evidentemente, por excelência, no teatro, e a maior parte das vezes não se faz mais do que trapacear com ele. Quando em certas produções melodramáticas a finalidade da expressão é suscitar, pelo decalque directo da vida, efeitos de horror, cessa a ambiguidade, ou quase. Pede-se, ainda, ao comediante que seja senhor das suas lágrimas, que possua o ofício necessário para controlar os seus nervos na mímica da dor, não se exige dele que se sinta, como Mounet-Sully, o reflexo do destino. Mas já não se faz o mesmo quando se trata do horror sagrado da tragédia, quando o comediante é habitado pelo fantasma homérico caro a Diderot. Édipo nada tem de comum com o desorbitado de uma casa de loucos em qualquer sangrenta representação granguinholesca, mas não nos atingirá se não se sentir a emoção verdadeira do intérprete. No seu esforço para ser maior do que ele próprio, para se elevar à altura de um símbolo, o comediante não deve deixar de ser um homem.

. . . . . .

No mecanismo completo da representação, em que surge sacudido pelas necessidades e fins mais diversos, o actor faz prova não sòmente de uma disposição mental particular, mas

ainda de uma liberdade física e psicológica característica. Esse estado de consciência em que o vimos atento e clarividente na expressão da personagem, dominando a sua emoção, lúcido enquanto se perde num êxtase, implica toda uma especialização da actividade intelectual. Especialização nada misteriosa, na qual os diferentes processos de actividade se estabelecem segundo hierarquias para entrar nos esquemas da sua atenção, da sua concentração. Os limites da sua criação são-lhe, pois, dados pelos da matéria sobre a qual opera, isto é, pelas possibilidades do seu corpo.

O actor cria-se um instrumento de que procura constantemente aumentar o registo, mas tentando, sobretudo, tornar-se, o mais perfeitamente possível, independente dele. A emoção é paralisante: na sua expressão, é preciso tentar libertar-se de todos os constrangimentos incómodos. Não se poderia gritar, berrar, sem enrouquecer: é preciso, ao mesmo tempo que se cria a ilusão de estrangular um grito na garganta, colocar a voz de tal maneira que não se seja obrigado a abondonar, num ataque de tosse, depois de algumas linhas de texto. No Conservatório, Georges Le Roy insistia muito nesta educação: obrigava os seus alunos a massajar os músculos do pescoço, que ficaram flexíveis durante uma emissão forte, com o fim de mostrar a inutilidade e o perigo das crispações de que os aprendizes de comediantes não conseguem fàcilmente libertar-se. Em toda a mímica há uma quantidade de acções musculares parasitas; o comediante experiente sabe desfazer-se daquelas que não são precisas à verdade da expressão. Sabe relaxar-se. É o á-bê-cê da aprendizagem, qualquer que seja o mestre. Mounet-Souly prestava, por vezes, este serviço a camaradas mais jovens ou menos experientes: descerrar-lhes, em cena, os dedos crispados. «Não se atingirá a personagem se não se estiver relaxado», diz Louis Jouvet. Stanislavsky insistiu, igualmente, na necessidade de se triunfar sobre

o corpo. «Quando a quebra da vontade contrai o corpo, essa contracção anormal parece paralisar os centros nervosos ou provocar convulsões; os pés ficam inertes, as mãos de pau, a respiração cortada, a garganta comprimida; todo o corpo se anquilosa. Ou, então, pelo contrário, é a anarquia: os musculos contraem-se por reflexos, suscitando todas as espécies de movimentos, de poses e de gestos absurdos, de tiques nervosos, etc. O sentimento foge desse caos e esconde-se em secretas profundidades. Pode pensar-se em criar com semelhante desordem? É preciso, acima de tudo, superar-se, vencer a anarquia, libertar o corpo do jugo dos músculos e submetê-lo ao espírito».

. . . . . .

Quando iluminado e perdido na sua contemplação o comediante nos torna sensível, numa fulgurante intuição e pelo êxtase, a verdade, a vida da personagem, a revelação que nos oferece e que torna inesquecíveis as grandes interpretações, eleva-o ao mais alto da carreira dos criadores inspirados.

NOTA

1 — *André Villiers estudou largamente os caracteres psicofísicos do actor recorrendo a numerosas observações do comportamento do comediante. Fixemos dois casos expressivos:*

Observação da tensão arterial e da pulsação de Julien Bertheau, em 22 de Maio de 1937, na personagem de Fortunio, de Le Chandelier, *de Alfred de Musset, na Comédie Française: primeira medição, às 21 e 55, antes da entrada em cena: tensão máxima 14,5 e mínima 10,5 e pulso 88; segunda medição, às 23 e 15, no final do segundo acto, 19, 12 e 128, respectivamente; e a terceira, às 23 e 55, terminada a peça, 16, 11 e 100.*

Jean Yonnel, em 20 de Novembro de 1941, no protagonista de Polyeucte, *de Corneille, no Teatro Nacional do Palais de Chaillot: às 14 e 5, uma hora antes de começar o espectáculo, tensão máxima 17 e mínima 10; às 17 e 5, um minuto depois da última saída, no quinto acto, 17,5 e 11, respectivamente; e, às 17 e 40, cerca de trinta minutos depois de terminar o espectáculo, 14 e 9,5.*

Escolheram-se, especialmente, estes boletins para se concluir que não se trata, na realidade, de fadiga puramente física a provocar alterações tão sensíveis na tensão arterial. Como salienta Villiers, convém distinguir dois tipos de papéis, segundo a interpretação da personagem exige esforço físico exterior (marcha, corrida, gesticulação, gritos, etc.) ou não solicita nada de semelhante. A representação de Fortunio, pela própria estrutura cenográfica, na encenação de Baty, que limita a evolução dos

intépretes, as medições registadas referem-se, de facto, a emoções verdadeiras, interiores.

Retomando o exemplo de Bertheau, verifica-se que entrou em cena com a tensão arterial e o pulso normais e a curva das medições revela um ramo ascendente, até ao fim do segundo acto, e outro descendente, até ao pano cair sobre o último. Em Yonnel, a tensão já é elevada uma hora antes do espectáculo, cresce muito pouco (0,5 na máxima e 1 na mínima) até à cena culminante do quinto acto e normaliza-se no fim da peça. No seu boletim anotou que a medição se fez no camarim, na mais perfeita calma, sem barulho nos bastidores nem a presença das visitas. Sabe-se que Yonnel não é vítima do «trac» (conjunto de importantes sintomas perturbadores, como tremura das pernas, cólicas, diarreias, náuseas, vómitos, palpitações, depressões que se reflectem na circulação sanguínea, transpiração insolita, elevação da temperatura, falhas de memória, acessos de riso incontroláveis, etc.) Apesar disso, Yonnel já tem a tensão elevada: 17 máxima e 10 mínima. ora, quando sai de cena, no quinto acto, com a ligeira subida apontada, «parece nos limites das suas forças, prestes a desfalecer. Seguram-no e conduzem-no a uma cadeira, quase a desmaiar, dominando a custo os soluços nervosos que o agitam».

Conclui-se, pois, que enquanto Bertheau só deixa de ser comediante, e começa a «viver sinceramente» as situações, como personagem, no momento de entrar em cena, Yonnel deixa-se «possuir pela personagem» logo que começa a vestir-se no camarim, uma hora antes.

VII — *Nascimento e vida das personagens*

Charles Dullin

Perguntei, uma vez, a um director se recebia muitos manuscritos... «Muitos manuscritos e poucas peças», respondeu-me. Assim é quanto às personagens de teatro; existe um número incalculável de papéis, mas são excepções as personagens autênticas. As grandes personagens sobrevivem ao seu autor; continuam a lutar em seu nome, a receber as alfinetadas da crítica, a suscitar o entusiasmo de uns, a incompreensão dos outros. São semideuses; têm a eternidade diante de si, mas nunca conseguem instalar-se còmodamente no Olimpo.

Hamlet continuará a arrastar o seu manto negro sobre as tábuas poeirentas do palco; Ricardo III ir-se-á coxeando, repisando os seus ódios e os seus terrores e morrerá sempre da mesma morte violenta para renascer e morrer de novo.

Thrygée chamará inùtilmente os povos a arrancar *a Paz* dos poços onde o deus da guerra a encerra periòdicamente.

O triste Antiochus errando na Cesareia, Don João, o demoníaco, Lear, o velho louco, o pensativo Brutus, todos continuarão a girar no círculo onde o destino os encerrou.

Outros suscitarão revoluções; este será o porta-bandeira de uma geração. Influenciará a juventude e provocará os sarcasmos dos velhos.

Mas todos, quaisquer que sejam, têm necessidade de se reencarnar, de encontrar um cúmplice que os faça reviver um tempo sobre o palco do mundo. E, como subjugaram o seu próprio criador, farão tudo para subjugar o seu intérprete. Tornar-lhe-ão a vida dura até que lhes dêem *a sua libra de*

carne, mais implacável que Shylock. Procurando dobrar a vontade tenaz destas personagens ao conformismo transitório de cada época, encontrarão sempre o meio de reaparecer sob a sua verdadeira máscara às luzes da ribalta.

No nosso tempo, são raras as grandes personagens. Despojando o teatro do seu carácter sagrado, do seu cerimonial espectacular, solicitando do actor que seja igual ao homem da rua, acabou-se por inverter os papéis; há mais probabilidades de encontrar o herói na sala do que em cena.

Se o autor, depois de ter concebido a sua personagem, a vê, de repente, erguer-se diante dele, com a sua forma corporal, os seus trajos, por vezes até os seus tiques, poderá entregar-se ao seu trabalho de criação sem receio de se enganar; é a personagem que o agarrará pela mão e o levará; não é ele quem encontra as palavras, mas a personagem. É talvez por isso que os verdadeiros autores preferem os seus últimos amores e põem tanta eloquência em defendê-los, mesmo que lhes tragam tormentos e decepções; permanecem-lhes fiéis até que uma nova personagem venha discretamente ou imperiosamente bater à sua porta.

Bem diferente é a marcha do actor que vai ao encontro da sua personagem. A corrente é lenta de estabelecer. O adágio que diz «o que se concebe bem enuncia-se claramente» é falso quando se trata do actor. Procederá quase sempre mais *por intuição* do que por dedução. O autor e o encenador terão que explicar-lhe a psicologia da personagem, as origens e as consequências da peça, e ele continuará muito tempo surdo a todas as solicitações exteriores. Se o autor e o encenador não têm longa prática da mecânica do intérprete, serão tentados a pensar: «Que idiota! Não compreende nada do que se lhe diz!». Se conhecem esse trabalho obscuro que se faz no interior de um bom intérprete, durante os ensaios, saberão surpreender o momento favorável para ajudar o parto. O actor, durante todo

esse tempo, é, quase sempre, como um sonâmbulo; titubeia, estropia o texto, inflexiona mal, parece desajeitado para executar os movimentos mais simples. De tempos a tempos, procura com um olhar inquieto a aprovação do encenador que, com um sinal de cabeça, lhe diz: «Não... ainda não». Algumas vezes, isto degenera em crise de mau humor e, depois, em disputa com ameaça de ruptura... «Sabia muito bem que este papel não era feito para mim», desculpa-se o actor. Não falo, naturalmente, senão dos actores dotados e artistas; os outros ignoram este género de inquietação; não são nem particularmente desajeitados nem fatalmente maus, são eles próprios com gentileza ou fatuidade. Não esperam nunca que se formule uma observação; mal se abre a boca, dizem logo: «Sim... sim... já sei... Já compreendi!» e fazem exactamente o que tinham feito um minuto antes ou, então, irritam-se: «Não quer, com certeza, ensinar-me a minha arte!»

Mas o *verdadeiro*, o *dotado*, entrega-se. Uma pequenina coisa esclarece-o e ei-lo, de qualquer maneira, investido pela personagem. E diz então: «Cá está! Tenho-a!». Na realidade, porém, é a personagem que se apodera dele e o tem.

Tudo isto é o que eu observei como encenador (1); direi agora com sinceridade o que senti ou julgo ter sentido como actor, tomando por exemplos certas personagens que representei.

Remonto àquela que me saíu da sombra, há muitos anos: Smerdiakov, dos *Irmãos Karamozoff*. Era em 1911. Há cinco anos que me encontrava em Paris e já tinha representado um número considerável de melodramas, passado perto de dois anos no Odéon de Antoine, andado pela província e fundado um «Teatro da Feira», na festa de Neuilly, voltando periòdicamente ao «Lapin Agile», refúgio da boémia forçada.

Acabara de criar, no Teatro das Artes, dirigido por Jacques Rouché, o papel de Pierrot no *Carnaval des Enfants*, de

Sain Georges de Bouhélier. Assistira, à tarde, à leitura da adaptação dos *Irmãos Karamazoff*, de Dostoiewsky, que Jacques Copeau fizera com a colaboração de Croué. Copeau lera a peça. Lá estavam Henry Krauss, que devia interpretar o pai Karamazoff, Van Doren o de Katarina, Margel o de Grouchenka, Gary o de Ivan. O actor que se previra para Smerdiakov não era eu. Eu estava a um canto do «foyer» perto dos meus camaradas Blondeau e Millet e calava as impressões tumultuosas que sentia. «Bolas! pensava eu. Eis um papel que me passa pelo nariz... e, no entanto, sinto que devia ser eu a interpretá-lo». De facto, a distribuição afixada na tabela de serviço, algumas horas depois, atribuía-me uma personagem episódica que não tinha grande coisa que dizer nem que fazer. À noite, depois do espectáculo, fui juntar-me a alguns camaradas num bar da Avenida Clichy, onde passávamos uma parte da noite. Cerca das duas da madrugada, chegou ofegante um «groom» do teatro que me disse: «Venha depressa ao teatro; Durec e o autor querem falar-lhe imediatamente». Segui-o ràpidamente, pensando na entrevista, que não podia ter outro motivo senão a distribuição da parte de Smerdiakov. E era verdade: Durec insistia junto de Copeau para que me visse, antes de tomar outra decisão. Copeau olhou-me com curiosidade um bom bocado e ficou resolvido que eu começaria a ensaiar no dia seguinte (2).

Com o papel na algibeira, voltei para junto dos meus camaradas a dar-lhes a notícia, mas abandonei-os ràpidamente, pois tinha pressa de estar só para melhor saborear a minha felicidade. Nesses momentos, a embrieguez que a arte pode provocar-nos está muito perto da embriaguez do amor.

Passei o resto da noite a trabalhar; o ofício de actor de melodrama acostumara-me a estabelecer ràpidamente os meus papéis e eu pretendia dar «feitio» logo no primeiro ensaio para

que a experiência se transformasse, depressa, em distribuição definitiva.

Na manhã seguinte, muito cedo, fui comprar o romance de Dostoiewsky, que queria reler sem demora. O primeiro ensaio não me decepcionou nem me encorajou; Copeau e Rouché olhavam-me com simpatia; Durec marcava sem se ocupar do resto. A partir do segundo ensaio, adquiri um pouco de segurança. O actor que interpretava Ivan, habituado à comédia de «boulevard», indignava-se em cada réplica com as complicações da personagem e devolveu o papel. Este género de incidentes produzia sempre uma certa desordem; durante alguns dias Copeau teve de ler o papel e isso colocou-nos num pé de igualdade que reforçou a minha posição (3). Depois, Durec encarregou-se dele e criou-o.

Apesar dos encorajamentos que recebia, não estava contente comigo. Via bem a minha personagem, mas sentia que a representava muito pelo exterior; as particularidades da minha natureza, o meu físico, poderiam encorajar outros, que não eu.

Escrevi um longo estudo sobre Smerdiakov (4), compacto, cheio de generalidades, no qual analisava minuciosamente o seu carácter; estava previsto tudo o que eu devia fazer, desde a maneira de caminhar até à tremura dos lábios e à aproximação da crise de epilepsia, mas isso contribuía para me atrapalhar ainda mais, roubando a espontaneidade e o natural. Como ensaiava com muita sinceridade, o encenador e os próprios adaptadores tinham tendência para explorar a minha veemência. Sentia, no entanto, que me afastava do modelo. Felizmente, estas impressões, muito fortemente sentidas, trouxeram-me o que tinha procurado inùtilmente na análise. Uma vez, era um jogo de cena indicado pelo encenador que me fazia entrar, de repente, nesse estado segundo, necessário ao actor; outra vez, o tom natural em que dissera uma única réplica orientava toda a minha representação e arrancava-me da convenção

teatral ordinária. A minha personagem punha-se a falar; o que eu previra tão meticulosamente no meu famoso estudo traduzia-se, a pouco e pouco, de maneira viva. A inteligência crítica de Copeau servia admiràvelmente o esforço que eu fazia. De dia para dia sentia-me cada vez mais habitado pela minha personagem. Mas alguns pormenores continuavam ainda obscuros e destoavam do conjunto.

Em 5 de Abril de 1911, dia da estreia, estava desamparado. Durec, na véspera, dissera-me: «Quando estiver em contacto com o público, será perfeito». Essa palavra *perfeito* cortou-me braços e pernas. Algumas horas antes da representação, eu errava perto do Parque Monceau, com a cabeça a arder; achava lamentável a maneira como representava a minha última cena; repetia-a interiormente, sem pronunciar as palavras. De repente, quando cheguei ao momento em que peço a Ivan que me mostre, pela última vez, os *famosos rublos* e que lhe lanço: «Adeus, Ivan Féodorivitch!», experimentei uma necessidade irresistível de correr.

Passava, nesse momento, ao longo do gradeamento do Parque e, irresistìvelmente, pus-me a correr como se quisesse apanhar a minha personagem, que entrevia do outro lado do gradeamento, galgando a escada para ir enforcar-se. À noite, na representação, tropecei no degrau dessa escada trágica onde, precisamente, tivera com Ivan a conversa que precede o crime e, como num pesadelo, galguei esses degraus à maneira do fantasma que entrevira num clarão de estranha lucidez.

Esta manifestação ao mesmo tempo animal e espiritual, em que a alma e o corpo experimentam a necessidade de se fundirem de qualquer maneira para exteriorizar uma personagem, dava-me a posse dessa personagem e ditava-me, de uma maneira mais grave, uma das grandes leis da arte do comediante. Tivera, até aí, uma tendência desagradável para travar o instinto em benefício da composição; dava à inteli-

gência do texto, à sua força verbal, às subtilezas literárias, uma importância que roubava verdade e vida à representação; apesar da minha formação na escola do melodrama (5), talvez mesmo como reacção contra essa escola; apesar da minha passagem por «Antoine», que agira sobre mim no sentido oposto, reduzindo tudo a uma verdade quotidiana, a um racionalismo implacável, tão falso como o anfigurismo romântico que conhecera entre os actores do «melo»; a necessidade de desanuviar o espírito apoiando-me na poesia do texto, no génio do poeta, arrastava-me para uma espécie de recitação poética; no meu ardor de neófito, punha o problema do exterior; fazia dizer com razão: «Dullin... sim... um actor inteligente», o que era uma censura grave sob o seu aspecto aparentemente lisonjeiro. Smerdiakov ensinou-me a servir-me dos meus verdadeiros meios. Posso dizer que, desde esse tempo, tanto como actor como encenador, tenho-me esforçado por nunca deixar o sentido crítico e a inteligência tomarem o passo ao instinto, o que não quer dizer que sempre o tenha conseguido.

Essa experiência permitiu-me, numa idade relativamente jovem, tomar o rumo. Desde esse momento senti, igualmente, a reforma necessária: sacudir o jugo do naturalismo, tomar do melodrama o que ele tinha de autêntico do ponto de vista teatral, colocar o poeta na própria fonte de toda a inspiração e dar ao instinto, que é o dom mais maravilhoso do actor, o seu verdadeiro lugar. Tinha certamente isso em mim, porque poucos anos antes tinha querido ressuscitar, na Feira de Neuilly, *A Comédia Italiana*, ensaio de curta duração, mais pitoresco no conjunto do que significativo no seu resultado artístico e que só vale pela tendência que marcava, deixando pressagiar o meu método de *improvisação* (6) para educar os jovens alunos; tendência para um teatro popular e não «populista», tendência para introduzir o elemento plástico na representação, tendência para procurar uma ordem nova do espectáculo.

Copeau, que se tornou meu amigo, permitiu-me fazer rápidos progressos neste caminho; compreendíamo-nos admiràvelmente; nunca tive um desacordo com ele no trabalho; o seu sentido crítico tão justo, a sua imaginação tinham sobre mim a mais feliz das influências. A fundação do Vieux-Colombier, a preparação dos primeiros espectáculos no seu campo «du Limon», a temporada de 1913, são para mim recordações inesquecíveis.

A minha partida para a guerra em 1914 viria a interromper e a quebrar esse período feliz da minha adolescência.

A partir desse tempo encontrei muitas dessas personagens. Quase todas se me apresentaram da mesma maneira acidental, no momento em que já não as esperava... A maior parte das vezes não consentiam em falar-me senão quando já estava vestido e maquilhado para a cena. A entrada em cena de Baldovino, em *La Volupté de l'Honneur*, com o seu fato demasiado apertado, o seu chapéu de palha, deu-me de repente o tom e a atitude da personagem, o seu comportamento em todo o resto da peça; Auguste, de *Atlas Hotel*, de Armand Salacrou, também veio no último minuto, ajustando a minha indumentária diante do espelho do «foyer»: vendo-a, de repente, sob um certo ângulo cómico, subi as escadas a quatro e quatro até o meu camarim e fiz algumas modificações na maquilhagem que determinaram a minha maneira de falar e de representar. Há uma outra categoria de personagens: são aquelas que se revelam o suficiente para que se creia possuí-las, mas que, na realidade, nunca se possuem completamente. São as grandes personagens, como Harpagão, Ricardo III. Sei que poderei representá-las milhares de vezes e que em cada representação me revelarão ainda uma particularidade inédita da sua natureza e do seu carácter. Foi pela iconografia que encontrei um certo aspecto cómico em Harpagão. Esse aspecto afastava-me do perigo de fazer um carácter abstracto, incitando-me a procurar nele o

homem egoísta, o burguês avaro, o amoroso grotesco e fazia-me encontrar essa síntese difícil necessária à compreensão da peça; quanto a Ricardo III, é raro que possa possuí-la de um limite ao outro da peça; há sempre momentos em que procura escapar-se; tenho, por vezes, a impressão de que a personagem troça de mim durante uma cena inteira. É que se manifesta-se por aparições sucessivas em idades diferentes, em graus diversos de endurecimento no mal, sem preparação transitória; as suas conspirações, os seus ódios, os seus remorsos, os seus pressentimentos, a sua morte: imagens rápidas, sem os laços ordinários que facilitam a composição da personagem. Com ela nunca se trata de um jogo agradável, mas sempre da desordem.

Dizer onde encontrei Volpone é mais difícil. Apareceu-me, pela primeira vez, no «maquis» dessa terra isabelina. Vi-o avançar nessa terra prestigiosa e sombria onde circulam Hamlet, Macbeth, o Rei Ricardo, a duquesa de Almafi, mas depois encontrei-o, no decorrer da vida e das viagens, saindo furtivamente de um palácio; vislumbrei-o num documentário de cinema rolando em riquechó, numa cidade do Extremo-Oriente, carregado de jóias e esplêndidamente vestido. Uma outra vez, figurava numa questão retumbante nos bancos da correccional: à saída, atravessou a barra, muito contente, caminhando ao pé-coxinho e dizendo: «Branco como neve».

Esse incompreensível Volpone mudava muito de cara: tanto aparecia de queixos rapados, como usava um pequeno bigode ralo pendente, como, a maior parte das vezes, uma barbicha fina de oriental, destacando-se nas faces magras... um pouco bilioso, arrogante ou servil, magnífico e de um asseio duvidoso... mas sempre com o seu olhar agudo de prescrutador de almas, e a sua peliça forrada dando-lhe um aspecto de raposa prateada... Há também as personagens que se imagina incompatíveis com o nosso físico, a nossa natureza, o nosso temperamento de actor, que encarnaremos mais fàcilmente do que qual-

quer outra. Entre estas colocarei Mercadet, do *Faiseur*, de Balzac. Quando Simonne Jollivet me falou nesse papel, desatei aos gritos... Recordava-me de uma representação da peça no Odéon; parece-me terna, longa e aborrecida. Simonne Jollivet, então, mostrou-me como, segundo certos documentos, Balzac via a peça e a personagem; quanto à concepção deste papel escrito para Frédéric Lemaître, depois do seu êxito em *Robert Macaire*, estava longe da imagem naturalista que me deixara a representação no Odéon. Simplesmente, esse papel exigia um actor, podendo ser trágico no cómico e tendo uma certa fantasia. Desta vez, foi pela encenação, de que Simonne Jollivet foi a inspiradora, que encontrei a personagem, não sem dificuldade, de certo, mas sem desencorajamento. Isso lembrava-me um pouco os meus começos com Smerdiakov. Além disso, montei a peça com as maiores dificuldades materiais, sem um centavo, face a uma chusma de credores, mais perigosos dos que eu encenava. O gabinete, onde me apoiava, lívido, quando da última aparição do protagonista, não era mais do que o símbolo do meu próprio gabinete. Desta vez também, na véspera da estreia, julgava tudo perdido; amaldiçoava a peça e a inspiração de Simonne Jollivet; no dia seguinte, o Atelier estava uma vez mais salvo; um mês depois, os credores estavam mais calmos e esse papel que eu não vira a princípio foi daqueles que me deram maior satisfação.

Agora, é ao jovem camarada em quem penso ao escrever este livro que me dirijo, porque não se trata aqui de simples notas testamentárias. Se não servissem senão para desvendar o pitoresco da minha carreira, destruí-las-ia imediatamente, mas creio que é difícil, na nossa arte, desvendar a técnica de um actor sem ter em conta a sua natureza, o seu temperamento e, por isso, mostrar certos pormenores íntimos, certas fraquezas, até, que seria preferível ficarem na sombra. Mas a anedota só

aparece na medida em que ajuda a descobrir o essencial: a busca apaixonada das leis da criação no comediante. Não tenho a louca pretensão de as ter descoberto, mas o desejo mais modesto de contribuir para facilitar a alguns a aprendizagem de uma arte difícil porque, precisamente, caminha por vias obscuras entre o instinto e a inteligência, a intuição e a dedução em que o nosso estado de alma, a nossa constituição física e a nossa vontade têm uma parte quase igual; a cabeça não basta; ela *sugere e controla*, é muito, com certeza, mas não é tudo.

Creio que o problema de uma técnica pessoal se porá para cada actor de uma geração nova. A estética varia, as modas influenciam o teatro mais do que as outras artes, mas todas as variações se concretizam, em dado momento, numa espécie de síntese.

Assim é que o actor que representou melodrama em teatros de bairro, passou pela crise naturalista de Antoine, sofreu a influência do movimento desencadeado por Jacques Rouché no Teatro das Artes, decantou-se, de qualquer maneira, nessa *depuração dramática* que foi a experiência do Vieux-Colombier, de Jacques Copeau, e donde partiram, como afluentes, os Teatros do Cartel, deve estar apto a um certo número de coisas que se não pedem ao actor encarregado de representar Buridan ou o Factor da *Blanchette* e, no entanto, deve ser capaz de tornar seus os processos úteis de uns e de outros. Combati a estética de Antoine e conservo-lhe uma gratidão imensa por me ter ensinado a considerar o meu trabalho do interior, a apoiar-me, à partida, numa verdade, a falar um papel; e foi tentando enriquecer a técnica muito mais exterior, mas mais teatral, do melodrama que encontrei o que qualquer outro, por sua vez, poderá encontrar de interessante no seu próprio trabalho.

Eis, pois, a maneira ideal de poder trabalhar um papel se, no meu caso, a função de director não perturbasse a do actor.

É necessário um primeiro tempo de incubação; leio e releio várias vezes a peça; procuro *compreender* o autor. Já não escrevo estudos compactos como o que fiz para o Smerdiakov, defendendo-me de qualquer teoria; *escuto* e armazeno. Tento apresentar-me cada situação de maneira mais realista, direi mesmo, mais quotidiana. Tenho necessidade desse fundo humano, sólido, para não me desviar. Nos primeiros ensaios não procuro, como outrora, fazer logo tudo; deixo vir a minha personagem; procuro a maneira mais simples, mais directa de responder ao meu comparsa. À noite, dedico-me a esse trabalho de prospecção do texto; antes de mascar as palavras, como as ideias. É nesta calma que ponho na cabeça, uma vez por todas, as respirações do texto, o ritmo das cenas, o alcance lírico dos movimentos interiores, a variedade das situações e as gradações dos sentimentos.

Aprendo o texto de cor *mastigando as palavras*, articulando muito forte nas consoantes, colocando as respirações adiante das vogais; ganho assim muito tempo, porque me desembaraço ao mesmo tempo das preocupações da memória e da dicção. Não posso começar a representar senão desembaraçado de uma e de outra.

Quando tenho a sorte de poder colocar alguém em quem tenho confiança na sala, esforço-me por poder aproveitar em meu benefício as indicações que me dá. É ainda uma coisa difícil saber escutar uma indicação, como é difícil ao encenador dá-la com clareza. Se um encenador é obrigado a dar uma inflexão, é preciso defendermo-nos da imitação, que é sempre insípida. É indispensável a interpretação pessoal. Tanto quanto possível, ocupo-me da minha cabeleira, do meu guarda-roupa, de todos os pormenores que possam dar relevo à personagem. Sei que uma personagem conseguida é feita de pequenos cuidados deste género, muito mais do que de ideias transcendentes. Se tenho diante de mim um actor hábil, a tarefa é

facilitada pelo próprio contributo da sua personalidade: *há sempre vantagem em ter um comparsa que procura dominar-nos, porque é a melhor maneira de nos servir.*

Há sempre um período muito duro de passar. Começa uma vez feito o trabalho de composição: durante alguns dias levou-se a realização a um certo grau de acabamento; de repente, uma malha salta e todo esse trabalho desaparece; sente-se uma impressão de vazio, de impotência; aliás, a peça sofre a mesma crise, mas é bom saber que se trata de um fenómeno passageiro, que já se teve esta impressão anteriormente e que tudo terá um desfecho feliz; e há razão para se ficar fortemente perturbado, porque se este estado se prolonga arriscamo-nos a deixar escapar a personagem, mas, em geral, é, pelo contrário, o momento em que a personagem, como mostrei com algumas anedotas pessoais, vai entrar furtivamente na nossa pele. Não sou um actor sujeito ao «trac»; as estreias têm sobre mim um efeito contrário, arrefecem-me, gelam-me, até; só me sinto verdadeiramente realizado ao fim de algumas representações; diante do verdadeiro público. No entanto, quando sinto o coração bater mais depressa e experimento um certo vácuo na alma, faço calmamente e com todo o meu tempo, alguns exercícios de respiração; é raro que o «trac» não se atenue. Aconselho vivamente ao meu jovem camarada que empregue este método, que tem um poder de apaziguamento de que não se suspeita.

É preciso também aprender a conhecer os defeitos e as qualidades de uma sala de espectáculos, ràpidamente, a primeira vez que se representa nela.

Depois de ter dito algumas réplicas, o bom comediante deve ser capaz de regular o seu diapasão e a sua representação. O microfone e o hábito das salas pequenas estragaram esse instinto que estava, outrora, muito mais desenvolvido. Se o teatro tem várias galerias, é preciso, com certeza, regular o

diapasão pelo tom mais alto. Da mesma maneira, pela direcção do olhar, procure-se o contorno do balcão; não há nada mais incómodo do que o olhar que mergulha na orquestra e que tem sempre o ar de procurar um convidado. Quando se aprender a conhecer, assim, a acústica de uma sala, saber-se-á, por instinto, perceber a presença de um bom ou de um mau público desde que se entra em cena. Um veterano não terá mesmo necessidade de entrar em cena, fareja dos bastidores, como um cão de caça, o seu público.

Todo este conhecimento do instrumento de que se vai servir diàriamente contribui, em grande parte, para formar a técnica de um actor. Pode ver-se, pois, que se esta técnica se estende às preocupações mais elevadas da nossa arte, eu não desprezo os pequenos aspectos da sua prática. Nunca é preciso representar para o público, mas é preciso forçá-lo a representar connosco. Quer dizer que é necessário estabelecer com ele essa correspondência sem a qual não há momentos dramáticos conseguidos. Para fazer entrar o público na representação, o melhor meio é dar a tudo o que se faz um máximo de credibilidade. Mas, apesar disso, há bons actores que não desenvolvem esse magnetismo que chega a electrizar, a pouco e pouco, uma sala inteira; não receberam esse dom da natureza; aplicam-se a colocar bem os seus efeitos, mas falham, muitas vezes, pecisamente porque se aplicam demasiado; desde que o público sente o cordelinho, é como um rato diante de uma ratoeira: dá meia volta e a personagem também. Fica só o actor em cena. É preciso saber valorizar uma réplica sem dar impressão disso, permanecendo na personagem, quando essa réplica deve trazer consigo um reforço da acção ou dinamismo ao diálogo, sem visar pura e simplesmente o *efeito*. Aqui intervém esse olhar de alto do actor que vigia sempre um pouco o que se trama dentro dele; porque um actor deve conservar bastante domínio sobre si para poder evitar uma falta nos transportes mais desorde-

nados. É um erro ou uma hipocrisia dizer que a verdadeira sinceridade não se acomoda a esse desdobramento que está no fundo do problema posto por Diderot no *Paradoxo do Comediante* e que poderei ilustrar com numerosos exemplos observados durante a minha carreira. A actriz que antes de desmaiar, com o rosto transtornado e inundado de lágrimas, arranja discretamente as pregas do vestido para não cair de uma maneira ridícula; o actor que, apercebendo-se, de repente, da falta de um acessório de cena indispensável à representação e que, continuando a exaltar-se, procura o meio de reparar a falta, sem que o público possa adivinhar a mínima perturbação e que a colega com quem contracena o não perceba também a não ser pela alteração que foi obrigado a fazer, são pequenos incidentes que se produzem de formas diversas. Naturalmente, estas anedotas só têm sentido se o actor não altera nada da representação e continua perfeitamente sincero.

Se, numa cena de emoção se sente, de repente, a sensibilidade fugir, é preciso ter a coragem de não exteriorizar uma emoção excessiva; se, numa cena cómica, de súbito, o verbo soa oco, é preciso não carregar grosseiramente a representação; se o público de uma sala se mostra frio e incompreensível, é preciso que nos esforcemos por representar melhor para aqueles espectadores que fazem excepção — e há-os sempre; se o público é pouco numeroso, não se deve imitar aqueles actores que julgam inútil fatigarem-se para tão pouca gente, porque é desonesto: há sempre na sala umas cinquenta pessoas que o percebem e, no dia seguinte, farão uma péssima publicidade.

Durante a representação, é necessário evitar, tanto quanto possível, deixar-se distrair por futilidades, pelas graças de bastidores, o que origina a incerteza. Claro que é fácil, mesmo sem ser-se um *virtuose*, contar uma graçola e voltar-se para o público com a expressão que a personagem exige, mas isso é uma men-

tira e um abuso de confiança que fazem do actor um vil fazedor de caretas, um baixo histrião. Respeitar a sua arte e respeitar o público conferem ao actor uma espécie de aristocracia.

Tudo isto se torna, aliás, fácil se através de todas as contingências de uma representação não nos deixarmos abandonar pela personagem que temos a missão de encarnar. A sua presença ditará a nossa conduta. Não é nem uma entidade nem um carácter abstracto, mas um ser vivo. Tomo como testemunhas todos aqueles que conheci nesse mundo colorido do teatro onde, com um pouco de recuo, os vivos se reunem mais fàcilmente do que se supõe aos seres de ficção: tal personagem de melodrama que representei em Montparnasse ou nos Gobelins regressa agora a engrossar a tertúlia de camaradas «tão bem dizentes, tão bem falantes» que eu frequentava então nos pequenos bares da rua Biot ou no «Lapin Agile»; e não juraria que Milady de Winter, do simpático «melo» *Os Três Mosqueteiros* não tenha ficado mais real na minha recordação do que a condessa que, nesse tempo, me fez as homenagens do seu «coupé» de dois cavalos, depois da representação.

NOTAS

1 — *Dullin dizia que a missão do encenador exige: um «contrôle» de tudo, da primeira inflexão da primeira personagem que entra em cena ao último sinal de uma «gambiarra em resistência» no último baixar do pano, passando por tudo que diz respeito ao ritmo geral, à representação dos actores, aos movimentos da figuração, que se chama «inteligente» por antinomia, os efeitos de luz sobre os diferentes planos — não para iluminar um cenário mas para criar um lugar dramático — uma simples prega de uma cortina...*

2 — *Num dos seus artigos, Copeau, que era, então, um dos mais esclarecidos comentadores de teatro de Paris, elogiou Dullin pelo seu «penetrante retrato de Smerdiakov», não se esquecendo nunca desse poder de Dullin para «poetizar o horrível».*

3 — *Copeau, no primeiro ano da fundação do Vieux-Colombier, isto é, dois anos depois, remontou* Os Irmãos Karamazoff. A peça foi *representada em Bruxelas, em Londres,* na *Áustria, na Itália, na Sérvia e na Alemanha. Os cenários e o guarda-roupa foram emprestados «generosamente» por Jacques Rouché e Dullin retomava o seu Smerdiakov. «Auxiliado pela recordação da encenação original, Copeau não perdeu muito tempo a remontar a peça, interpretando ele a parte de Ivan. Paul Oettly entreou-se no papel de Dimitri, assim como Valentine Tessier na Grouchenka.*

4 — *O semanário francês «Carrefour» publicou, há anos, «A La Recherche de Smerdiakov», o estudo da personagem feito por Dullin e que, até então, se conservara inédito. Dullin descreve, de maneira apaixonante, a luta heróica para encontrar a personagem e começa por dizer que «não ouvia a sua personagem». De repente, porém, pareceu-lhe escutar «uma voz falsa e adocicada, lamurienta e misteriosa, uma voz odiosa que podia dizer coisas terríveis sem se alterar, uma voz que me fez estremecer e pronunciar, voltando-me bruscamente na cadeira: Smerdiakov!» Encontrada a voz, «uma voz desconhecida», Dullin só então medita, profundamente, na tumultuosa trajectória* física *da vida que tem de exprimir. Vejamos uma passagem do estudo da expressão plástica: «Irei refugiar-me no bufete e, no momento em que oiço pronunciar o nome de minha mãe, aproximar-me-ei para escutar melhor. Atravessarei toda a cena de costas para o público. Com as minhas mãos — porque as mãos são expressivas! — com as minhas espáduas... a marcha ora resoluta ora hesitante... espero fazer sentir ao público a flutuação dos meus pensamentos. Voltar-me-ei bruscamente. A minha máscara, nesta aparição rápida, será muito mais trágica. É necessário que seja bastante forte, durante um minuto, para exteriorizar tudo quanto levo dentro de mim e para que, a partir desse momento, o crime paire sobre todas as personagens e pese ansiosamente sobre a alma do público».*

5 — *Do Teatro Montparnasse, escreve Jean Sarment* (Charles Dullin) *Charles Dullin passa ao Teatro Montmartre e ao Teatro de Belleville. Num e noutro ao mesmo tempo. Contratado por peça, representará, no decurso de duas temporadas, quinze dias neste, três semanas naquele, etc.*

O Teatro Montmartre tem como directora Mme. Pascal de La Garde.

Mantém-se nos teatros de bairro.

O repertório?

As Duas Orfãs, A Padeira, O Correio de Lyon.

Nos períodos vazios, quando a distribuição não comporta papéis para ele, reúne-se a essas «tournées» sem glória nem grande reputação e nem sempre seguro de receber o seu «cachet».

Mas é jovem e toma as coisas com bom humor e galhardia. Dando-se com a mesma convicção, viu-se um Charles Dullin de vinte e dois anos num Jean Gaussin da Sapho *ou no pai Duval da* Dama das Camélias.

Daí partiu a sua experiência do melodrama.

6 — «*Quando se fala de* Improvisação, *esclareceu Dullin, dirigindo-se aos seus jovens discípulos, pensa-se logo em* Commedia dell'Arte; *ora, o que eu entendo por* Improvisação *não é renovação, sob a forma moderna dessa arte desaparecida, mas um método vivo para ensinar a teoria e a prática da «representação dramática» e favorecer o desenvolvimento da personalidade de cada aluno. O ensino corrente do teatro é em grande parte baseado no* mimetismo; *o aluno imita o seu professor, os actores mais velhos, e é assim que deixa arrastar-se para o artifício e o convencional.* A Improvisação obriga o aluno a descobrir os seus próprios meios de expressão».

VII — *O processo da criação* (*)

I. Sudakov

Introdução

Quando visto através do prisma da nossa observação, um actor que representa num palco pode ser considerado um instrumento que desempenha uma certa função: um instrumento semelhante, digamos, a uma espingarda, cujo objectivo é disparar. Às vezes, esta última é desmontada e as suas peças analisadas (como acontece nas escolas militares). É mais ou menos desta maneira que devemos estudar os elementos que entram no trabalho de criação do actor. Porque devido a experiências acumuladas, torna-se evidente que o processo criador possui molas conscientes definidas (o subconsciente intuitivo, o poder criador supraconsciente — «procedente do ser visceral» — mesmo reconhecendo que a sua influência é de pouco interesse para nós visto não os podermos estudar). As antigas escolas teatrais limitavam-se a ensinar dicção, plástica, esgrima

(*) Estas palestras que apresento aos estudantes das escolas teatrais e aos jovens actores não pretendem expor o sistema de Constantin Stanislavsky ou de Nemirovitch-Dantchenko. São, sim, uma parte dos estudos que levei a efeito durante dois anos na secção de Encenação da Universidade Teatral de Moscovo. As ideias contidas nestas palestras tomaram forma, sem dúvida, sob a influência dos conhecimentos adquiridos através das principais figuras do Teatro de Arte de Moscovo, mas são apenas uma modesta interpretação das suas doutrinas e, desejo pô-lo em evidência, não pretendem ser a apresentação do sistema completo desses grandes mestres da arte dramática. — (N. do A.)

e recitação; mas aquilo que é essencial à função do actor, *o seu verdadeiro trabalho*, não era analisado por essas escolas, que apenas possuíam uma compreensão fragmentária e reduzida da sua actividade. Devia-se isso à falta de experiências acumuladas e conscientemente analisadas.

Hoje, existem essas experiências e é possível falar na ciência da arte, da assimilação de algumas leis do poder criador que, sendo ignoradas, se vingam no actor sob a forma de amargos malogros e descontentamentos. Para podermos estudar essas leis e treinar a nossa natureza artística em obediência a elas, devemos estar orgânicamente predispostos para o trabalho, devendo possuir capacidade para sentir e transportar para a acção os elementos que têm necessàriamente de participar no processo do trabalho criador. Estes elementos devem, em circunstâncias favoráveis, ser transportados par a acção com maior ou menor espontaneidade. Quer isto dizer que temos de possuir capacidade e uma específica predilecção por esse trabalho. Mais tarde, essa predilecção e essa capacidade que, repito, deve existir dentro de nós, serão desenvolvidas e sujeitar-se-ão a um processo de treino de desenvolvimento. Assim, ao compararmos o instrumento de trabalho do actor com uma espingarda, verificamos que a diferença reside na possibilidade que o primeiro tem de se desenvolver. Os elementos que constituem este instrumento podem atingir uma mais alta qualidade quando utilizados correctamente, cautelosamente e com um certo grau de cuidada atenção. São estas as notáveis qualidades que esse instrumento vivo possui quando são utilizadas de maneira a serem vistas à sua verdadeira luz.

Por isso insisto, algo arbitràriamente, em considerar a natureza criadora do actor como um instrumento aperfeiçoado. Isto é importante do ponto de vista da metodologia e dos princípios básicos, pois a parte essencial do estudo da completa natureza psíquica do processo criador consiste em reduzir a sua

complexidade aos elementos mais simples e mais primários; em reduzir a complexa psicologia aos actos físicos elementares, à simplicidade das atitudes físicas concretas.

Vou tentar agora indicar os elementos do processo criador, nomeá-los, analisar a sua natureza, mostrar a sua interdependência e, igualmente, indicar as doenças a que tudo isso pode estar sujeito. Depois, indicarei os remédios a aplicar.

No trabalho criador do artista participam elementos de natureza dupla, nomeadamente os que se relacionam com a chamada *técnica interior* e os que se relacionam com a *técnica exterior*. Ambos estão sujeitos a determinadas leis, o que nos obriga a estudar a sua natureza.

Analisemos, em primeiro lugar, a técnica interior.

Qual é a essência do trabalho do actor e do próprio teatro, uma vez que o actor constitui uma parte essencial deste último? A base de tudo é a *acção*. Isto pode parecer um axioma — e muitas coisas que eu digo parecerão axiomas, mas o certo é que verdades como esta parecem existir no próprio ar. No entanto, o facto de estas verdades entrarem na nossa consciência não garante a sua assimilação, sendo precisos anos para serem devidamente compreendidas. Um domínio puramente intelectual destas ideias não confere quaisquer vantagens ao actor. Não quer dizer que compreenda verdadeiramente determinado trabalho; não o pode compreender, a menos que faça disso uma parte de si próprio, a menos que o sinta na sua «pele», pois o instrumento de representar é o próprio actor e os elementos da representação são os elementos de determinado indivíduo. Para se compreender a interdependência desses elementos é preciso transportá-los para a *acção*. Só assim se poderão entender essas verdades que então parecem pertencer à consciência de todo o mundo teatral. Todas as teorias caseiras, opiniões e ideias correntes sobre a natureza do poder criador, em teatro, darão inevitàvelmente lugar a um sistema

de conhecimento, a algumas noções que tentarei transmitir-lhes.

O actor deve, em primeiro lugar, *representar*. Todavia, as acções do actor são muito complexas e muitas vezes considera acção aquilo que o não é.

Um exemplo elementar: aquilo que pode ser feito por toda a gente e que fazemos quase mecânicamente todos os dias. Perguntemos, por exemplo, a uma pessoa que assista a estas lições, aquilo que a interessa. Essa pessoa chega, vê, quer ouvir uma palestra, procura uma cadeira vazia. Isto pode ser feito por toda a gente porque é, em si, uma operação muito simples. Eu podia pedir: «Faça favor de fechar a porta para ninguém aqui entrar». Toda a gente pode fazê-lo mecânicamente. Como pode ver-se, na base de todos os actos elementares há apetite, desejo, vontade. E, no fim de contas, toda a vida humana gira à volta de acções tão simples como estas. Imagine que sente uma emoção muito forte; pode sofrer-se de ciúme ou de qualquer emoção semelhante, mas todas as nossas acções se resumem a uma série de actos elementares. Nunca me poderei esquecer do exemplo que nos foi apontado por Nemirovitch-Dantchenko. Durante o ensaio de uma cena de *Os Irmãos Karamazoff*, na qual Mitya, interpretado por L. M. Leonidov, corre para o quarto de Grouchenka à sua procura e suspeitando de que ela foi ter com Feodor Karamazoff, L. M. Leonidov entrou precipitadamente no quarto, percorrendo-o de uma ponta a outra. Mas nem ele, nem o encenador, nem nenhum dos presentes ao ensaio experimentaram aquele sentimento de satisfação que se obtém quando se consegue a verdade.

Querendo encontrar o motivo, Nemirovitch-Dantchenko foi para o palco e experimentou fazer o papel de Mitya. De repente, todos sentiram que estava ali a verdade. Que acontecera? «Comecei — disse-nos Nemirovitch-Dantchenko — por procurar um pente que tinha a impressão de ter per-

dido no quarto». Dessa maneira, teve que descobrir uma acção elementar para, na verdade, procurar qualquer coisa (1) de modo a todos poderem acreditar na verdade do doloroso e frenético ciúme sentido por Mitya ao entrar no quarto de Grouchenka.

Assim que o actor entra no palco para desempenhar um papel carregado de intensos sentimentos, logo se apossa desses sentimentos, procurando exprimi-los, de maneira que é prejudicado por «clichés» que, inevitàvelmente, tiram verdade à sua representação. Os sentimentos nunca devem ser forçados. O actor deve perguntar a si próprio o que faria, que simples acção executaria, se estivesse desesperado (2); se, por exemplo, fosse repelido pela mulher que ama ou se tivesse que sair de uma casa por não poder pagar a renda. Em casos como esses, começaria por fazer qualquer coisa ou, pelo menos, começaria a imaginar qualquer plano. Esta observação é da maior importância para nós, pois as acções e os pensamentos estão sujeitos à nossa vontade. Posso dizer a mim próprio aquilo que possìvelmente pensaria. Podia pensar isto ou aquilo. «Mas o que é que *eu* devo pensar?» Faça a si próprio essa pergunta e logo verá como ela é falha de propósito, como, por exemplo, na altura em que alguém é obrigado a sair de sua casa. Essa pergunta não nos dá um plano de acção; é uma pergunta que diz respeito à nossa disposição de espírito. Mas há outras perguntas de maior interesse: o que fazer às nossas coisas, como resolver as nossas dívidas, onde pôr a família. Nunca se deve responder à pergunta: o que é que eu poderia sentir? Pensar o que se poderia pensar, dizer ou fazer num caso desses é a melhor maneira de se adquirir essa experência exterior. Pensar o que se poderia sentir em determinada situação é a melhor maneira de se cair numa interpretação afectada. Experimente-se agir, deparar com obstáculos, vencê-los, e acabar-se-á por encontrar o que se deve sentir num caso determinado.

O que quer dizer representar artificialmente? É precisamente o contrário da *acção cénica*. Pode-se, por exemplo, como se diz, «rasgar uma paixão em farrapos». Significa isto exagerar uma paixão — enlevo, medo, ira — sem concretamente se executarem as acções que acompanham essas emoções. Do mesmo modo, pode encarnar-se, de maneira estereotipada, uma personagem, ou seja, exteriorizar todos os seus hábitos e maneiras, sem a lógica nem a consistência da acção que encontra as suas acções externas nesses hábitos e nessas maneiras. Pode representar-se uma frase, o que quer dizer exprimir uma certa paixão através da inflexão da frase, adquirindo-se assim a maneira estereotipada de pronunciá-la. Os exemplos mais flagrantes dessa forma de representar são-nos dados pelos antigos trágicos da província. Mas, de maneira menos flagrante, esses exemplos podem encontrar-se em qualquer palco da actualidade, por exemplo, emprestando um tremor sentimental à voz ou injectando uma dose de sacarina em qualquer frase emocional.

O tom de representação afectada opõe-se ao verdadeiro tom da vida. E todas as preversões e falências do elemento das acções cénicas que analisaremos assinalam a tendência para a representação estereotipada, decalcada.

Se analisarmos a vida humana, veremos que pode reunir-se numa série de acções simples e fàcilmente executáveis. Uma acção elementar é notável precisamente porque é convincente e porque não levanta quaisquer dúvidas quanto à maneira como é executada. É uma acção reflexa que se faz em determinado momento. É isso o que acontece na vida. Mas assim que se pede a alguém para executar os mesmos actos no palco, logo se tem uma série de surpresas, começando a acumular-se um complicado amontoado de mal-entendidos.

Porquê? Simplesmente porque toda a gente mostra tendência para se sentir perdido quando tem que enfrentar uma

plateia. Neste momento estou eu a falar-vos e pareço absolutamente sereno, mas apenas aparentemente. Se estivesse no meu quarto, provàvelmente estaria mais calmo. No entanto, a minha calma actual é inegável; acontece, apenas, que é de natureza fictícia. É por isso que tem de ser aprendida (3). Quem tem de estar na presença de certo número de pessoas tem tendência para perder o seu autodomínio e, assim que isso acontece, torna-se irresponsável. É possível que despeje a água por fora do copo ou faça qualquer outra coisa igualmente absurda. É esse perigo que todos os actores enfrentam quando entram em cena.

Atenção e objectivo

Como pode manter-se o autodomínio? Para podermos responder a esta pergunta, devemos analisar a natureza de um acto simples. Tal como os organismos infinitamente complexos são formados por células elementares, do mesmo modo as complicadas maneiras de agir são constituídas por actos elementares. Todo o acto elementar exige a presença de dois elementos: *atenção* e *objectivo* (4). Quando, por qualquer razão, o actor não pode representar, estamos em presença de atenção difusa. Suponham que eu perco o «contrôle» sobre mim e não consigo ver claramente onde estão a garrafa e o copo; terei dificuldade em encher o copo, devido à minha falta de atenção. Subi ao palco, vi os espectadores e senti-me confundido; não consigo afastar a minha atenção e os meus pensamentos da assistência. Falo e não oiço a minha voz. Não sei o que hei-de fazer às mãos. Um caso de tensão por parte de um actor é, no exemplo que citei, resultante da falta de atenção e de objectivo. *As acções cénicas exigem as mais profundas concentração e atenção.*

Há duas espécies de atenção: *dirigida* e *espontânea*. Chelpanov (autor de um popular livro de psicologia) afirma que as mulheres e as crianças possuem uma atenção espontânea mais desenvolvida, ou seja, encontram-se mais sujeitas ao poder das impressões externas, sendo mais fàcilmente afectadas por um estímulo exterior e estão mais inclinadas a perder o «contrôle» sobre os seus processos psíquicos, enquanto os homens, pelo contrário, possuem uma atenção mais concentrada. Dentro de pouco tempo refutaremos a validade desta afirmação, no que diz respeito às mulheres, devendo porém admitir que a atenção das crianças é mais espontânea e não dirigida.

Quando uma criança chora, pode fàcilmente conseguir-se que se cale e, daí a pouco tempo, esquecerá o que a fez chorar. Mas qualquer coisa que suceda poderá provocar novo ataque de choro. A criança é completamente afectada pelos estímulos exteriores, visto a sua atenção ser de tipo espontâneo, não dirigido.

A capacidade de concentração difere de pessoa para pessoa. Algumas podem dedicar-se ao trabalho enquanto, à sua volta, tudo anda de pernas para o ar. Supunhamos que alguém toca piano e faz toda a espécie de barulho na sala ao lado e, não obstante, podemos prosseguir o nosso trabalho científico ou artístico. Mas, quanto maiores são os obstáculos, tanto maior terá de ser a nossa força de vontade para nos concentrarmos no nosso trabalho. Dessa maneira, a atenção é uma faculdade móvel que pode desenvolver-se. Esta verdade comezinha tem especial significado para nós, nesta altura. Tenhamos em mente que o treino da atenção — a capacidade de dominarmos a atenção e dirigi-la em determinada direcção — é muito importante. E são necessários exercícios para a concreta execução de tarefas separadas. Acontece por vezes que o actor domina completamente a acção que lhe é atribuída. Começa a representar, mas, a certa altura, acontece qualquer coisa à sua vontade, o

que lhe faz perder o poder da atenção. Como resultado disso, torna-se incapaz de levar a cabo a mais pequena acção que, nesse momento, lhe seja exigida. Executa movimentos desnecessários, supérfluos e ineficazes, começando a representar de forma ostensiva, violando a natureza das acções simples. A capacidade de dominarmos completamente a nossa atenção, sejam quais forem as circunstâncias, e reportarmo-nos sempre ao necessário objectivo é uma regra fundamental do actor. Uma vez obtido esse domínio, a acção é executada como um reflexo, como uma descarga de motor, sem interrupções. Mas, se a atenção se encontra distraída, a vontade cede. Nessa altura, dir-se-á: «Não posso ensaiar na presença de outras pessoas», ou «acho muito difícil consegui-lo agora. Perfiro fazê-lo a sós».

Deixemos um actor jovem e inexperiente executar acções simples perante grande assistência e deixemo-lo regular a sua atenção. É possível que pense logo: «Não posso ver-me livre da ideia de que estão a olhar para mim, de que estão perto de mim. É por isso que não posso dirigir a atenção sobre o objectivo devido». Dá-se, então, uma tensão muscular. «Há em mim qualquer coisa que não está bem. Sinto os músculos tensos. Não me sinto à vontade. Sinto-me paralisado». Mas, assim que conseguir dominar a sua atenção, assim que conseguir dirigi-la para um objectivo, tudo se torna simples.

Todos os que se encontram aqui já estão mais ou menos familiarizados com esta sensação. A natureza da dificuldade está no facto de a atenção se encontrar dispersa, de maneira que não é possível dirigir-me imediatamente para um objectivo. Por isso voltamos à conclusão a que chegámos atrás: a atenção pode exercitar-se.

Comecemos pelos exercícios mais simples. Olhem para as paredes desta sala cuidadosamente e procurem ver se têm algumas manchas ou superfícies irregulares. Eu direi, então: «Mantenham a atenção concentrada nessas paredes durante

cerca de meia hora, tentando constantemente fornecer novos elementos à atenção». Este exercício também serve para a fantasia. Imaginem que têm de estar sentados nesta mesma sala, durante perto de dez anos. Nessa altura, estudá-la-iam perfeitìssimamente (5).

Exercitar a atenção é, ao mesmo tempo, exercitar a vontade. Assim, devemos exercitar a vontade e, depois de estudarmos a parede durante um minuto, somos capazes de assinalar as suas particularidades, uma coisa que, anteriormente, exigia meia hora de concentração. Depois, tentemos exercitar-nos a fazê-lo em meio minuto e, até, em menos tempo.

Aqui começam as dificuldades. Quando o mesmo processo tem de ser efectuado mais depressa do que é habitual, muitas vezes perde-se a possibilidade de controlar a atenção; deixa-se de ver seja o que for e apenas se faz errar o olhar por aquilo que nos rodeia. A atenção tem de ser treinada de forma a notar coisas ràpidamente e a abranger muitos objectos ao mesmo tempo. Os espíritos vivos podem fazê-lo. Tanto na literatura como na história essas qualidades são atributos de homens de vontade forte e de pensamentos vigorosos e robustos.

Falemos agora sobre o objectivo, aquilo sobre que se concentra a atenção. Temos aqui, por exemplo, uma garrafa que pode ser considerada do ponto de vista da forma, quer seja bonita ou não; ou do ponto de vista da conveniência, isto é, quer sirva para conter água ou «whisky». Em cada um destes casos, o objectivo é diferente. Quer isto dizer que a garrafa pode servir centenas desses objectivos.

Uma determinada pessoa pode tornar-se uma coisa para mim se lhe pedir dinheiro, outra se suspeitar dela, ou se quiser felicitá-la por qualquer motivo e deparar-se-me a sua indiferença. Deve notar-se, a respeito disto, que a natureza da acção varia com a mudança do objectivo. Repararam como um

objecto se pode tornar significativo? Tomemos, por exemplo, a frase proferida por Natacha, a rapariguita de dez anos da peça de Afinogenov, *Medo*. Natacha entra em casa do professor Borodin pela primeira vez e, ao ver algumas bonecas em cima da secretária, exclama: «Tia Clara, tantas bonecas!» Como deve dizer-se esta frase? Que espécie de acção interior se deve ligar a ela? A ideia que logo nos acode é a frase ressoante: «T-i-a C-L-A-R-A, -t-a-n-t-a-s b-o-n-e-c-a-s!»

Tentemos personificar a rapariguita que vê as encantadoras bonecas na sua frente. Daí provém a exclamação. Segue-se depois: «E de quem são estas bonecas? Da... da sua menina?» Isto pode ser dito de uma maneira sonora, própria de uma criança de dez anos.

Desta forma, cai tudo no âmbito do estereotipado, uma «rapariguita de teatro, de uma maneira geral», que se alegra e admira bonecas também de uma maneira geral. Natacha não está habituada a visitar casas de professores. Na verdade, é a primeira vez que vê uma casa dessas. Que significado terá entrar numa casa pela primeira vez, especialmente se essa casa parecer tão invulgar a Natacha? Grandes prateleiras cheias de livros, a austeridade e até a rigidez do ambiente, a estranha disposição da vasta sala. A atenção de Natacha está, assim, ocupada por essas estranhas coisas, novas para ela. E, de repente, vê as bonecas nesse estranho e austero ambiente. A sua presença não pode deixar de ter uma íntima associação com o que a rodeia. Apesar de as bonecas estarem perto da criança, constituem parte indissolúvel de um conjunto maior — de uma casa austera e estranha. Vem, então, a frase: «tantas bonecas!», que terá a tonalidade de uma exclamação admirativa, mas também de perplexidade, contendo em si um pensamento que não se exteriorizou. Quem poderá brincar com bonecas nesta casa? A criança não o diz em voz alta; o sentimento de admiração expri-

mir-se-á de maneira diferente. O objecto neste caso será o súbito aparecimento de bonecas em semelhante ambiente. Quanto mais a atenção se fixar nesse objecto, tanto mais urgente se torna a pergunta de Natacha: «E de quem são estas bonecas... da sua menina?» Tentem compreender o que se passa e verão que na segunda interpretação dirigimo-nos para a linha de acção e não apenas para a actuação da personagem. A nota falsa provém da actriz, na primeira interpretação, não dirigir a sua atenção para um objecto preciso. O sentimento íntimo do objecto, toda a atenção concentrada sobre ele, eis aquilo de que o actor necessita. Um objecto impreciso tem tendência para minar a acção.

Assim, a *atenção* e o *objectivo* são elementos e condições resultantes de qualquer acção elementar.

Na vida real tudo isso funciona bem. Mas, assim que o actor entra no palco, vemos que a sua atenção diminui e que o seu objectivo perde os seus firmes contornos ou pode desaparecer completamente. Escuta, mas sente que não ouve. Ou seja, não compreende o que se passa à sua volta; não consegue distinguir o objecto sobre o qual deve incidir a sua atenção.

Se me dirigirem um insulto, sei como responder. A princípio, talvez fique surpreendido; depois, tentarei procurar a causa do insulto e, finalmente, reagir de qualquer modo. Se merecer o insulto, tentarei desculpar-me. Caso contrário, não compreenderei a atitude de quem me insulta e serei obrigado a agir segundo as circunstâncias. Supunhamos, porém, que esse insulto é proferido no palco e que o seu efeito parece perder-se. Teremos, assim, uma coisa incompreensível; isso, porém, sucede apenas aparentemente, pois na realidade torna-se fàcilmente compreensível quando vemos que o actor não sabe, não sente o objecto para o qual a sua atenção devia dirigir-se: e é por essa razão que ele não *repre-*

senta. Quer dizer que deixou o insulto perder-se por não ter fixado nele a sua atenção. Não reparou no olhar malicioso do comparsa, no ritmo dos movimentos do seu rancor, etc. (dependendo da forma como a ira do seu comparsa se exprimir). Porque, se tivesse compreendido o objectivo, teria começado a representar imediatamente, o que pode fazer *apenas* se a atenção e o seu objectivo estiverem em contacto íntimo. Isto é, se a sua atenção for dirigida para o objectivo necessário a determinada acção, cada um dos objectivos requerendo uma atenção diferente.

É esta a relação orgânica dos diversos elementos do comportamento humano. *Objectivo* e *atenção* são os elementos componentes e as condições resultantes daquilo a que chamamos uma acção elementar.

Explico tudo isto de uma maneira geral por não poder transmitir-lhes todas as informações necessárias numa breve palestra. Dois anos de trabalho em conjunto melhorarão a a vossa maneira de representar. Quatro, melhorá-la-ão ainda mais. E assim sucessivamente. Digo isto por experiência própria ou de outros directores do Teatro de Arte de Moscovo ou da sua escola.

É preciso muito tempo para se poderem compreender as verdades elementares a que me refiro. E quanto maior for a compreensão entre uns e outros, tanto mais interessantes se tornam estas palestras, pois com o tempo surgirá uma linguagem comum. Essa linguagem deve ser criada em todos os palcos por actores e encenadores. Sem isso, a arte, como forma de cultura, não pode ter existência própria, visto exigir uma atmosfera definida para o seu desenvolvimento. Apenas Motchelov podia representar sem essa cultura ou linguagem comum ou ainda sem o treino intensivo dos elementos básicos, mas bastava dizer-lhe: «Hoje o Grão-Duque vem assistir ao nosso espectáculo. — Tens de lhe mostrar como se representa»,

para ele não o conseguir, simplesmente porque o Grão-Duque se lhe tinha introduzido no cérebro, dispersando a sua atenção. Não podia desdobrar a acção e, por isso, era um zero no palco. E falhava porque era, menos do que qualquer outro, um actor de técnica. Nele tudo provinha de intuição e pagou isso bastante caro. Isto ensina-nos porque devemos contar com um exacto conhecimento do nosso mecanismo físico e mental e não com a intuição.

Voltemos ao problema de como devemos exercitar a atenção. Façamos uma viagem mental até à parte mais oriental do nosso território. Tentemos depois pensar o que significaria visitar Hitler. Imaginemos os pormenores dessa visita. Como é que conseguiríamos fazê-lo? Talvez fôssemos admitidos no local onde fizesse um discurso. Façamos percorrer pela nossa mente os vários objectivos concebíveis, num espaço de tempo determinado. Em tudo o que diz respeito ao teatro, temos que treinar a nossa atenção. Isso reduz a quantidade de tempo necessária ao treino especial, exercitando a atenção.

O SENTIMENTO DA VERDADE

Assim, dividimos o comportamento humano em acções simples e físicas. Mas paralelamente a este, existe outro processo que distingue a vida no palco da vida de todos os dias. Quando fazemos um acto ordinário na vida diária não pensamos de que maneira o fazemos. Mas no palco verifica-se uma certa modificação, o que requer atenção especial devido ao facto de emergir dele um novo elemento do poder criador do artista. Este é o *sentimento da verdade* ou o *contrôle*. Sempre que faço qualquer coisa no palco, tenho a consciência imediata de um sexto sentido: tenho de ter a certeza de que cumpro a minha tarefa correctamente, não podendo libertar-me da sensação

de que me estou *a vigiar a mim próprio* (esta vigilância é muito útil, pois permite-me ver se estou a representar correctamente). Tal como os lendários gansos romanos, dá o alarme sempre que há perigo de um desastre.

Quando temos de simular na vida real, temos de nos vigiar para vermos se essa simulação é boa, visto qualquer falha neste capítulo poder conduzir a resultados indesejáveis. Na vida, o sentimento de irrealidade só surge quando se tem de simular qualquer coisa. Mas no palco deve sempre estar presente. O actor que perca esse sentimento da verdade é como um cego.

No livro de Stanislavsky *A Minha Vida na Arte* encontra-se uma definição do termo *sentimento da verdade* algo diferente e mais lata (6). Quero chamar a atenção para o facto de utilizar aqui esse termo no sentido de um *ordinário exercício de «contrôle» sobre a execução de determinado acto.*

Quanto mais um actor cultiva a sua maneira de agir, tanto menos directa é a sua representação e maior é a sua possibilidade de agradar ao público. Isto conduz à transferência do centro de atenção para o público, que assim se transforma num objectivo, falseando a natureza de um simples acto. No entanto, a base de «contrôle» da acção do actor será *sempre* o olhar do público e nunca nenhuma quarta parede fará desaparecer esse sentimento. Por consequência, devemos aconselhar o actor a nunca verificar as reacções do público (isso acontece inconscientemente) mas sim procurar um objecto apropriado sobre o qual dirigir a sua atenção ao desempenhar uma acção simples e fazer todos os possíveis por que as acções com cunho de verdade sejam executadas com a maior economia de gestos.

Como se pode obter isso? Perguntemos a nós próprios: «O que é que eu faria *se* me encontrasse nesta ou naquela situação?» (7). Nessa altura a imaginação começa a agir

impelindo-nos para uma acção concreta, o que torna possível fixarmos a atenção sobre o objecto devido, dando origem a uma acção verdadeira e trazendo imediatamente à superfície o instrumento de «contrôle». Dessa forma, a excessiva consciência do público quando se está a exercer o «contrôle» provoca a sua quebra e a cessação da representação. Por outro lado, o necessário sentimento da verdade pode desenvolver-se até ao histerismo.

Há actores que, mal procuram fazer qualquer coisa, se sentem imediatamente assaltados por um medo interior de darem um tom falso. Esse excessivo sentimento da verdade pode provocar a paralisação da vontade e pode ser tratado exercitando a vontade e a atenção. Enquanto se alcança o objectivo desejado, concentrando-nos para o obtermos, o sentimento da verdade não pode deixar de surgir.

Existe uma outra doença que ataca o «contrôle» e que é o atrofiamento do sentimento da verdade. Quais são os métodos que devemos empregar para desenvolver e fortalecer o sentimento da verdade? São eles os chamados exercícios do sentido-memória, isto é, a acção a que falta o objecto.

Façamos alguns exercícios deste género: lavarmo-nos sem água ou sabão, enxugarmo-nos sem toalha. Pentearmo-nos sem pente, barbearmo-nos sem navalha, cozer à máquina sem máquina nem tecido, etc. Quando fazemos estes exercícios, tentemos recordar, fazendo-os acudir à mente, os mais pequenos pormenores e particularidades referentes a essas acções. Tenhamos depois o cuidado de ver se esses pequenos pormenores correspondem à verdade; tentemos reparar em algo que não esteja terminado, que seja incorrecto ou que não corresponda à verdade.

Estes exercícios fortalecem o sentimento de verdade e neles o «contrôle» afirma a sua efectividade, uma vez que falte o objectivo real. A imaginação sugere, neste caso: «Se eu tivesse

um objectivo real, faria isto e aquilo. Faria isto desta ou daquela maneira». E nisso já entra o sentimento da verdade.

Os exercícios de sentido-memória desenvolvem o sentimento da verdade, treinando igualmente o actor para se aperceber dos valores cénicos. A verdade do comportamento cénico depende da consciência física que dela se tenha, segundo as circunstâncias em que o actor se encontra em dado momento: quer tenha fome ou esteja satisfeito, sonolento ou repousado, descontraído ao ar livre ou sentado numa sala cheia de fumo com uma dor de cabeça terrível; quer esteja fatigado, doente, etc. Junta-se a isso a concentração da atenção sobre o objecto necessário, uma acção elementar que diz respeito ao actor em determinada altura. A autoconsciência física e a concentração da atenção são as condições necessárias para nos furtarmos ao encantamento da assistência, pois adquire-se com elas um estado de espírito em que o actor trabalha em público sem se sentir acanhado por esse facto, o que lhe confere o máximo de liberdade para a execução do seu trabalho cénico. Esse estado de espírito é a personalidade criadora. Caso contrário, poder-se-á levantar um copo e beber vinho de maneira que este não se entorne, como poderá cair em cima de um vizinho. Um gesto falso conduz logo a outro. Se for demasiado longe, quer dizer que me senti autoconsciente, perplexo e, dessa maneira, acabarei por ser insolente. Perco o domínio sobre mim. A perplexidade transforma-se em descaramento e impertinência. Isto é perfeitamente lógico uma vez que o actor, quando entra em cena, ainda desconhece em toda a sua extensão a verdadeira natureza da sua tarefa concreta. É por isso que sente receio, tentando muitas vezes suprimir esse sentimento de medo, mostrando exagerada confiança em si, assumindo uma atitude descontraída e descuidada (o sinal exterior da impertinência) de maneira a camuflar o seu sentimento de medo.

Depois, isso torna-se um hábito. O receio desaparece mais, mas a impertinência transforma-se numa parte integrante da personalidade do actor.

Dessa forma, temos de actuar sobre essa personalidade, descobrindo para ela uma forma simples e conveniente, da qual estejam ausentes o receio e a timidez. E para tal é necessário actuar sobre o objecto e a atenção. Uma vez que ainda existe a possibilidade dessa personalidade continuar a ter falta de equilíbrio, torna-se da maior utilidade conhecer a natureza da acção mais elementar, não só de um modo puramente intelectual, *mas igualmente com todo o nosso ser*, executando uma grande quantidade de experiências e exercícios. Isto reveste-se de especial importância num actor jovem. Depois é indispensável, a partir do íntimo de cada pessoa (e não de uma personagem), responder a toda a espécie de «ses» quando se perguntar, por exemplo, o que é que eu faria *se* tivesse de esperar muito tempo pelo comboio, ou *se* descobrisse que tinha perdido todo o meu dinheiro, ou *se* me dissessem que estava alguém à minha espera, etc. Quer isto dizer que devemos reter o sentimento da verdade, essa voz controladora que está sempre a fazer sinais — «está bem... bom... julgo... não é assim... não acredito nisso... estás a mentir...) assim que saímos das normas. É muito importante para um actor estar sempre de boas relações com o seu censor íntimo.

Imaginemos que temos um jovem actor na nossa frente. Tem o seu livro, o papel, a peça. Logo que começa a ler, a sua voz perde a naturalidade. Tenho tido a oportunidade de verificar que quando alguém começa a ler imagina logo ser uma pessoa diferente, passando a ler com uma voz estranha, sem se aperceber de que isso é absolutamente desnecessário e que tal facto provém de um mau teatro, que devia ter sido expulso, às gargalhadas, há muito tempo. Como é que se lhe pode tirar esse defeito? A melhor maneira é ensiná-lo pelo

método do *se*. Tem que perguntar-se-lhe: «O que faria *se* lhe dessem estas e estas notícias? Como é que agiria em tais circunstâncias?» Nessa altura começará a pensar o que diria faria ou pensaria. Isto só é o suficiente para lhe permitir encontrar o seu caminho.

Aprender a executar acções simples no palco com apropósito, significa trabalhar de harmonia com o poder histriónico; significa descobrir o terreno que se pisa e colocar-se firmemente nele. Nisso reside a garantia de um comportamento verdadeiro no palco. Essa situação necessária e ideal pode obter-se através do fortalecimento do sentimento da verdade com auxílio de exercícios baseados no sentido-memória e do refinamento do poder de «contrôle» íntimo.

Assim, além da base constituída por grande número de exercícios, é preciso saber dominar a natureza das acções mais simples, o que é revelado de maneira completa por três elementos: *a) atenção; b) o objecto; e c) o sentimento da verdade.* Estes três elementos são necessários em vista do facto de na vida executarmos essas coisas da melhor maneira, se bem que se perca essa habilidade no palco. Vemos, então, quantos desses conhecimentos entram nos hábitos que temos de adquirir, de forma a salvaguardar essa célula primária: a acção simples da qual depende tudo o mais. Esta célula está sujeita a enfermidades. Já vimos que é verdade no que diz respeito à faculdade de atenção, ao objecto e ao sentimento da verdade.

A este respeito, deve notar-se que a presença do público e a hipertrofiada consciência desse mesmo público provoca certas deformações na comunicabilidade. O triângulo 1) actor, 2) comparsa, 3) público, passa a ser: 1) actor, 3) público e 2) comparsa. Provém isto de uma exagerada consciência do público, do receio de não se chegar ao público e, outras vezes, do desejo subconsciente de «se mostrar». A comunicação directa com o público e, através dele com o comparsa, reduz

toda a representação ao plano de exibicionismo. Esse género de representação deve destinguir-se por uma certa frieza que, às vezes, não é destituída de habilidade porque, no fim de contas, deve ter-se o público firmemente na mão. Mas, seja como for, o ardor espontâneo de uma autêntica e sincera maneira de afectar o comparsa desaparece. Da mesma forma, a acção conjunta dos dois comparsas, que poderá afectar o terceiro elemento, o público, desaparece igualmente.

Adaptação

O elemento do trabalho criador do actor, que vem a seguir, pela ordem de valores, e que provém, na maior parte das vezes, do subconsciente, é o de adaptação. Supunhamos que executo uma determinada acção. Digamos, que peço dinheiro emprestado. Posso fazê-lo de várias maneiras: com bom humor ou com embaraço e num tom humilde, por exemplo. Há muitas maneiras de pedir dinheiro emprestado e essa variedade de processos é aquilo que classificamos de *adaptação*, um elemento muito importante no trabalho do actor. Não é em vão que se diz que o talento do actor é medido pela sua rapidez de adaptação. A uniformidade pode repetir-se de actuação para actuação, mas um actor de recursos terá sempre novas adaptações, novos cambiantes. Mas, ao mesmo tempo, o que deve fazer-se se a adaptação se processa de maneira subconsciente? Estará isso fora do nosso domínio? Se bem que nos custe a crer, o subconsciente não merece muita confiança; às vezes pode surpreender-nos, recusando-se a trabalhar. Daí a tendência, por parte do actor, para adaptações fixas, levando-o à emergência de estereotipados.

É por isso que as cenas de amor têm um género especial de sentimentalismo; um género de doçura de xarope, apesar

de na vida ninguém exprimir o seu amor dessa maneira. Verifica-se a mesma distorção sempre que qualquer coisa de assustador se representa no palco: as adaptações do actor assumem imediatamente as cores tenebrosas do profundo terror. «Que coisa terrível!», exclama o actor e no seu rosto estampa-se t-e-r-r-o-r.

Mas, na vida real, a mesma frase pode ser dita com um sorriso e muitas vezes com uma sonora gargalhada ou em tom de surpresa. Não é a adaptação que deve ser fixa, mas sim a atmosfera em que a adaptação se faz. Por exemplo, podemos evocar o incidente de pedir dinheiro emprestado e conferir-lhe uma certa graça; e, da mesma maneira, criar uma cena de amor — com ironia, impertinência e, até, uma certa rudeza ou, justamente, o contrário — com embaraço, espanto, etc. Nestes casos, o elemento de surpresa e o contraste das adaptações tornam-se especialmente agradáveis e apropriados. E seria interessante exprimir êxtase por meio de uma gargalhada ou uma espécie de terror. Seria igualmente interessante exprimir alegria, não com um sorriso açucarado, mas com ironia. Um homem tranquilo e insignificante é geralmente apresentado no palco como uma personalidade acanhada e submissa. Seria de interesse representar essa personagem em tons fortes e sonoros. Isto, porém, devia encontrar a sua expressão num grande amor por coisas sem importância e triviais. Quanto mais enfático for o seu amor pelo trivial, tanto mais vividamente será expressa a sua tranquilidade e insignificância.

Infere-se disso que a função da adaptação subconsciente pode também figurar e, conscientemente, ser ordenada. Uma certa acção, por exemplo, pode ser ordenada através de enfado, ironia, malícia, prazer, êxtase, apatia, desespero, etc.

Quando preparamos um papel, a escolha do ambiente elementar (da «cor», para as adaptações necessárias, para a execução da acção que vai fazer parte do papel) é determi-

nada por aquilo que sentimos do carácter da personagem. Aqui atingimos a generalização do que se disse anteriormente; aquilo a que chamamos carácter ou íntimo, as facetas distintas da personagem que criamos. A busca das características íntimas leva-nos a um termo estranho: reencarnação. Este termo, porém, não nos deve assustar. Até há pouco, tudo isso era concebido do seguinte modo: o actor pensava continuamente no papel, procurava dentro de si e, finalmente, qualquer coisa se apoderava dele — ficava reencarnado, passava a ser um homem diferente. Uma penetração intuitiva, uma reencarnação subconsciente — são conceitos que tiveram a sua voga entre as pessoas interessadas na arte, até serem sèriamente analisados. A nossa intenção, porém, é demonstrar que o processo da reencarnação começa com a escolha da primeira acção, ou seja, quando o actor começa a trabalhar o seu papel. O que é que o guia quando escolhe uma acção simples de natureza definida? É a realidade objectiva, a vida de que a peça nasce. É guiado pela própria peça, como um pedaço da realidade objectiva que é transmitida pela consciência do actor. É guiado pela percepção das características do papel a estudar. E, mais tarde, é, igualmente, guiado pela sua própria experiência, pela comparação com pessoas, pelo confronto de coisas que viu com aquilo que lhe é transmitido pelo autor. Tudo isso dá-lhe a percepção do carácter da personagem que, por seu turno, lhe serve para a escolha de uma acção simples. «Se eu for um cobarde e se me disserem que estão a bater em alguém na sala vizinha, como é que reagirei? Escolherei atitudes de acordo com a linha de conduta de um cobarde.» A linha de conduta nasce da maneira de pensar e de agir de determinada pessoa.

Analisar o papel, para revelar uma secção após outra, equivale a esforçarmo-nos por descobrir uma acção que se encontra contida em todas as pequenas secções do papel e em

relação com a própria personagem. A escolha de um objéctivo exacto para cada secção e cada série de secções consecutivas do papel supõe uma série de acções — uma linha de conduta que tem como resultado conduzir-nos até à personagem — ou seja, demonstra-nos perfeitamente o carácter da garota de que falámos. O estudo cuidado de todas as tarefas revela-nos o que devemos fazer em todos e quaisquer momentos. Pode acontecer, evidentemente, que o facto de encontrarmos imediatamente uma acção simples e exacta não quer dizer que isso esteja sempre ao nosso alcance. Pode faltar-nos experiência e intuição. E, já que falámos nela, devemos dizer que a intuição é a faculdade que nos permite adivinhar as coisas. A divinação intuitiva é uma hipótese que pode estar na base da nossa experiência. Se me faltar a necessária experiência para determinado papel, a minha intuição de nada valerá, por falta de elementos construtivos. Assim, a intuição é a qualidade que procura, que adivinha, que luta, na base dos elementos da experiência, de modo a revelar-nos aquilo que ainda não se transformou numa parte do conhecimento. É, pois, mais valiosa quando tem a experiência a apoiá-la.

E de novo surge a escolha de acções simples e definidas, acompanhada por avaliações e momentos de comunhão que, tomando a forma desta ou daquela adaptação, nos dão o resultados procurados, a linha do carácter íntimo, isto é, o aspecto interior da personagem.

E, como resultado, encontramos a maneira de pensar e de agir de determinada personagem. À luz destas considerações, o problema da inter-relação do actor e da personagem é fàcilmente resolvido. O actor, a partir de si próprio e não de qualquer outra pessoa, deve projectar-se completamente na execução das acções simples determinadas pela análise do papel. A própria variedade da sua combinação, a sua lógica interior, cria, consequentemente, uma personagem e espe-

cífica que difere, pela maneira de pensar e de agir, do próprio actor, o que quer dizer que temos diante de nós uma outra pessoa, uma personagem, enfim. E quanto mais sinceramente o actor exprimir os seus próprios sentimentos (isto é, *representar*) tanto mais claramente a vida da personagem será revelada.

NOTAS

1 — *O autor esclareceu que não pretendia expor os sistemas de Stanislavsky e Dantchenko, mas a verdade é que não podia subtraír-se à influência precisa da escola do Teatro de Arte, que não perdeu, ainda hoje, a marca inconfundível que os dois fundadores lhe imprimiram, mais de sessenta anos decorridos.*

Começamos por encontrar, logo de começo, a influência da teoria dos campos de atenção, que são a base de todos os exercícios preconizados por Stanislavsky em A Preparação do Actor, *já traduzido em português (nesta mesma colecção) e* O Trabalho do Actor *(trad. italiana). Aliás, Sudakov, nestas lições, tende para o mesmo resultado que Stanislavsky visava: «O* método *é feito de degraus que conduzem à verdade da criação cénica do actor»* (Stanislavsky's Legacy).

2 — *Surge, logo imediatamente, a teoria do* se. *Ele aí está no exemplo citado: «...que simples acção executaria* se *estivesse desesperado». No entanto, Sudakov esquece-se de esclarecer (talvez porque pretenda estar implícito) até ao fim do seu trabalho didáctico, que o* se criador *só deve ser aplicado* em termos de arte. *Porque Stanislavsky distingue entre uma verdade artística e uma verdade não-artística* (artistic and inartistic truth).

3 — *Repare-se que o autor distingue, e muito bem, a naturalidade quotidiana da naturalidade em cena, que não têm nada que ver uma com a outra. A primeira é uma verdade não-artística — a segunda deve ser uma verdade artística e tem de ser* aprendida, *para dar ao espectador a ilusão da primeira.*

4 — *Sudakov passa a fazer a conjunção das teorias dos campos de atenção e do* se, *sendo de notar que o* objectivo *que o* se *contém é, quase sempre, de carácter interior, subjectivo.*

5 — *Trata-se do mesmo género de exercícios preconizado por Stanislavsky, especialmente nas obras citadas na nota* (1), *reunidos e adaptados, recentemente, por Sonia Moore* (An Actor's Training).

6 — *Como esclarece Stanislavsky* (My Life in Art) *o actor deve saber desenvolver uma* sensibilidade artística da verdade. *Tudo quanto no palco rodeia o actor — as outras personagens, o cenário, a luz, etc. — são imagens de uma verdade, mais ou menos deformadas pelo artista. Portanto, se essas imagens não são a própria verdade, como deverá comportar-se o comediante? Evidentemente, recorrendo a uma sensação de verdade* (feeling of truth) *que as imagens sugerem, através de uma expressão plástica que contenha a deformação interpretativa que é própria da Arte. Aquele será o* se *criador* (creative *if*) *capaz de tornar verdade uma mentira palpável.*

7 — *Toda a matéria que segue é o desenvolvimento aplicado da teoria do* se.

E. Vakhtangov

O método de Stanislavsky tem por objectivo desenvolver no estudante a capacidade e as qualidades que lhe permitem libertar a sua individualidade criadora — uma individualidade presa em preconceitos e em métodos estereotipados.

A libertação e a revelação da individualidade deve ser o primeiro objectivo de uma escola teatral: abrir caminho à capacidade do estudante. Este, porém, deve percorrer esse caminho sem ninguém a acompanhá-lo. Não pode ser ensinado. A escola terá que remover todo o lixo convencional que não permite a manifestação espontânea das capacidades escondidas no espírito do artista. Stanislavsky mostrou ao actor como conseguir, por si só, um estado criador, como estabelecer as condições pelas quais é possível uma criação genuina no palco.

Se todas as criações do estado criador estiverem estabelecidas, mas se o aluno se mostrar incapaz de um trabalho genuinamente criador, se se mantém imóvel mesmo depois do caminho estar desimpedido, então a falta não é da escola mas da natureza que privou o estudante de uma das coisas que poderiam dar-lhe a oportunidade de se exprimir no palco: talento cénico.

Se a escola tentar um método diferente, se não extrair do aluno as qualidades singulares que determinam a possibilidade do trabalho criador, mas se tentar ensinar-lhe a própria criação, poderá, nesse caso, arruinar um talento cénico dado pela na-

tureza. Em vez de libertar o aluno dos preconceitos e estereotipos, impõe-lhe um conjunto de novos preconceitos, característicos de determinada escola.

É impossível ensinar seja quem for a criar, porque o processo criador é subconsciente, da mesma maneira que todo o ensino é uma forma de actividade consciente que pode preparar o actor para o trabalho criador.

A consciência não cria o que o subconciente cria, porque o subconsciente é uma faculdade independente que reúne elementos sem o conhecimento da consciência.

Posto isto, todos os ensaios de uma peça tornam-se mais efectivos quando servem para lembrar elementos para o ensaio seguinte. O trabalho criador de moldar elementos novos faz-se no intervalo entre os ensaios. Não se pode criar seja o que for baseado em coisa alguma. É por isso que não se pode representar um papel apenas por inspiração. A inspiração é o momento em que o subconsciente, sem a participação da consciência, dá forma a todas as impressões, com o trabalho e a experiência a precedê-la. O ardor que acompanha esse momento é um estado natural. Seja o que for que se invente conscientemente, não possui essa característica. Mas aquilo que é criado subconscientemente é acompanhado por uma descarga de energia que tem uma qualidade contagiosa. Esta capacidade de levar o subconsciente do actor ao subconsciente do espectador é o que caracteriza o talento. Quem for capaz de compreender as coisas subconscientemente e subconscientemente as exprimir é um génio.

A ESCOLA DA EXPERIÊNCIA INTERIOR

Os críticos da doutrinação de Stanislavsky não reparam na afirmação que ocupa o primeiro lugar no seu sistema e método: a que diz que o actor não se deve preocupar com o seus

sentimentos durante a representação, pois estes surgem por si só. Rotulam de auto-sugestão e de auto-intoxicação narcótica o auxílio que Stanislavsky dá aos alunos, recordando-lhes as suas experiências interiores. Stanislavsky, porém, mantém o contrário: «não tentem experimentar, não encomendem sentimentos, esqueçam tudo. Na vida, os sentimentos surgem em nós só por si, sem intervenção da nossa vontade. A nossa vontade faz nascer a acção dirigida no sentido da satisfação do desejo. Se conseguir satisfazê-lo, nasce espontâneamente um sentimento positivo. Se se erguer um obstáculo no caminho da satisfação desse desejo, surge, então, um sentimento negativo: o sofrimento». Uma acção dirigida no sentido da satisfação de um desejo é constantemente acompanhada por uma série de sentimentos espontâneos, cujo conteúdo é a antecipação da satisfação que se aproxima, ou o medo de não o conseguir. Assim, todos os sentimentos são vontades satisfeitas ou não. No primeiro caso nasce um desejo que se transforma em vontade, iniciando-se então a acção consciente feita no sentido da satisfação. Só nessa altura e espontâneamente — às vezes contra a vontade — surge o sentimento. Dessa forma, o sentimento é um produto da vontade e das acções conscientes (e por vezes subconscientes) dirigidas no sentido da satisfação.

Por isso, o actor, segundo Stanislavsky, deve pensar primeiro no que quer obter em certo momento e no que tem de fazer, e *não* sobre o que vai sentir. As emoções, tal como os veículos da sua expressão, geram-se subconscientemente, espontâneamente, no processo da execução das acções dirigidas no sentido da satisfação de um desejo. O actor deve, por isso, entrar no palco não para sentir ou experimentar emoções, mas sim para representar. «Não esperem pelas emoções: representem imediatamente» — dizia Stanislavsky. Um actor não deve limitar-se a estar no palco, mas a representar. Todas as acções diferem, no que respeita aos sentimentos, graças à

presença do elemento da vontade. Convencer, confortar, perguntar, censurar, perdoar, esperar e expulsar são verbos que exprimem *desejo de acção*. Estes verbos indicam a tarefa que o actor coloca diante de si quando interpreta uma personagem, enquanto os verbos ficar irritado, ter pena, chorar, rir, estar impaciente, odiar e amar exprimem sentimentos e, por isso, não podem nem devem figurar como uma tarefa na análise do papel. Os sentimentos expressos por estes verbos devem nascer espontâneamente e subconscientemente, em resultado de acções executadas pela primeira série de verbos (1).

O desejo motiva a acção. Desse modo, o que é fundamental que o actor aprenda é a desejar, desejar seja o que for que a personagem exija. O mau actor faz o contrário do que a natureza exige dele e do que a escola de Stanislavsky ensina. Segura com ambas as mãos os sentimentos e procura dar uma forma definida à sua expressão. Começa sempre pelo fim, isto é, pela parte final do seu papel.

Na vida real, um homem que chora procura reter as lágrimas, mas um mau actor fará o contrário. Tendo lido a rubrica (chora), o mau actor faz todo o possível para espremer as lágrimas e, se nada consegue, recorre ao estereotipado choro teatral. O mesmo se passa com o riso. Quem é que não conhece o falso e desagradável riso de um mau actor? E assim também, quando exprime outros sentimentos. Por consequência, podemos dizer que Stanislavsky não inventou coisa alguma. Ensina-nos apenas a seguir o caminho apontado pela própria natureza.

«A AGITAÇÃO DA ESSÊNCIA»

Um actor medíocre agita-se (desperta emocionalmente) pelo simples facto de entrar em cena, aceitando «agitação profissional» como o «sentir» da personagem. O seu tempera-

mento não se dirige à essência das circunstâncias nas quais a personagem do drama se encontra. Essa «agitação profissional» ou «experiência muscular», como Stanislavsky lhe chamava, não produz impressão na assistência, aflorando apenas a periferia do seu sistema nervoso.

O sentir do actor não deve ser feito antecipadamente, algures, nos compartimentos da sua alma. Deve aparecer espontâneamente, no palco, de acordo com a situação, na qual o actor se encontra ao interpretar a personagem do drama. É a isto que se chama a *agitação a partir da essência.*

Obtivemos o despertar do temperamento sem qualquer estímulo externo no sentido dessa agitação. O actor, durante os ensaios, deve trabalhar naquilo que o rodeia no drama, fazendo disso a sua atmosfera, de forma que os problemas do seu papel se transformem nos seus próprios problemas. Representar fora da personagem deve ser a necessidade natural do actor: depois, o seu temperamento falará a partir da essência. Este temperamento a partir da essência é valiosíssimo, pois só ele é convincente.

Se o actor não fizer da essência do drama a sua própria essência, se não acreditar que o segredo da verdadeira criação repousa na sua confiança no subconsciente (que, por seu turno, reage a partir da essência) representará de acordo com velhas normas, provenientes de maus ensaios. O público saberá antecipadamente de que maneira o actor vai representar. Tudo será enfadonho e familiar.

O actor terá necessidade de seguir as acções apontadas pelo autor, as quais deverão tornar-se orgânicas. Terá de concordar com o autor em tudo. Terá de compreender a inevitabilidade dessas acções e não de quaisquer outras. O actor compreenderá a necessidade das acções apontadas pelo autor se vier a conhecer as condições de vida de determinada personagem. As condições de vida de uma personagem devem ser

tão conhecidas como a nossa mãe. Quando falamos da nossa mãe sentimos que a reconhecemos em todo o nosso ser. Seja o que for que eu como actor diga ou faça no palco, deve ser necessário para mim orgânicamente: para mim e não para qualquer outra pessoa (não para a personagem imaginada). Deve ser necessário para os meus nervos, para o meu sangue, para os meus pensamentos.

Para fazer surgir essa *agitação da essência* é necessário vivermos segundo o nosso temperamento, no palco, e não segundo o suposto temperamento da personagem. Devemos proceder como nós próprios e não como uma imagem concebida, devendo colocarmo-nos, então, na situação da personagem. Devemos ser sérios e não fingir seriedade. Devemos acreditar que tudo o que surgir dentro de nós de acordo com as circunstâncias atribuídas pelo autor à personagem é nosso e não da personagem, de maneira a refazermo-nos a nós próprios, isto é, a transformarmo-nos na personagem.

Criar e não sermos nós próprios é impossível. É essencial não nos distorcermos no palco, o que quer dizer que o actor deve manter a sua personalidade em cena. Devemos pôr de lado tudo o que for supérfluo no que diz respeito à personagem e não lhe acrescentar aquilo que não possuímos. Não podemos procurar a personagem fora de nós próprios e depois adaptá-la, mas sim criá-la com os materiais que temos à nossa disposição.

Fé cénica

À possibilidade que o actor possui de agir no sentido das circunstâncias sugeridas numa peça, numa atitude tão séria como se elas realmente existissem, chama Stanislavsky *fé cénica*. A *fé cénica* torna real a verdade das paixões postas em jogo, não só pelo autor através da verosimilhança das situações e da

naturalidade do diálago, mas também pelo actor através da credulidade da sua acção no palco.

Se não há vontade de acreditar, então o actor será um medíocre. O actor deve ver a verdade em tudo o que a sua fantasia cria. A fé do actor é a qualidade que se transmite ao público. Assim, na própria base do teatro, encontra-se a *fé cénica* do actor e as suas possibilidades de transformar uma ficção teatral numa verdade nova para ele e para os espectadores. Quanto maior for a ficção no palco, mais ricas e mais vastas serão as possibilidades criadoras do actor. E o contrário, ou seja, quanto menor for a ficção, tanto maior será a verdade natural e mais limitadas as possibilidades criadoras do actor.

Ritmo

Tudo o que se relaciona com os processos de expressão — som, palavras, frases, gestos, corpo, ritmo — deve ser compreendido num sentido teatral especial, deve ter uma *justificação interior*, procedente da própria natureza. Os elementos da arte cénica encontram-se, pois, sujeitos as leis orgânicas e não a leis mecânicas. Geralmente, quando se fala nos métodos exteriores de expressão, esquece-se a *jusificação interior*, que provém da natureza.

Estudámos a mecânica da lei à qual os métodos de expressão estão sujeitos; mas os métodos exteriores de expressão só poderão ser compreendidos se os relacionarmos com a vida orgânica dos seres humanos como um todo.

O sentido do ritmo não é apenas uma habilidade primitiva que subordina os nossos movimentos físicos a uma contagem rítmica. O actor terá de subordinar todo o seu ser, todo o seu organismo, a determinado ritmo — o movimento do seu corpo na sua mente, dos seus sentimentos. O ritmo deve ser sentido

interiormente. Então, os movimentos físicos do corpo subordinar-se-ão espontâneamente a esse ritmo. O trabalho da escola consiste em ensinar o aluno a sentir o ritmo e não ensiná-lo a mover-se rìtmicamente.

> Os exercícios rítmicos que Vakhtangov sugere aos seus alunos não são exercícios estéticos especialmente inventados para esse fim, mas sim exercícios sujeitos ao que é mais importante no sentido prático. Os estudantes mudarão o mobiliário com um certo ritmo, acompanhados por música, limparão a casa, servirão à mesa, etc. Vakhtangov procurará que tudo isso seja feito com a desenvoltura, a ligeireza e a espontaneidade com que esses movimentos são feitos na vida real. O aluno tem que compreender que um movimento rítmico não é apenas uma coisa que se estuda durante as lições ou a ginástica rítmica. O ritmo é propriedade de todos os movimentos da natureza. É necessário viver segundo um determinado ritmo e não apenas movermo-nos dentro dele. Comer, beber, trabalhar, ver, ouvir e pensar — por outras palavras, viver rìtmicamente.

Todos os países, todos os homens, todos os fenómenos da natureza, todos os acontecimentos da vida humana, tudo, enfim, tem o seu ritmo característico. Por isso, todos os dramas, todos os sentimentos, têm o seu ritmo próprio. Dado o ritmo a uma certa cena, esta será representada correctamente. Compreender o ritmo de uma personagem é compreender o papel. Encontrar o ritmo da peça é encontrar a chave da sua representação. O que ficou dito a respeito do ritmo aplica-se igualmente à *plástica*.

Geralmente, considera-se a *plástica* como um movimento especìficamente elegante. Mas a natureza nada tem que não

seja plástico. Um actor que viole as leis da natureza no palco deixará de ser plástico. Um actor deve preocupar-se com a *plástica*, não para poder dançar ou para fazer bonitos gestos ou assumir uma elegante atitude, mas para comunicar ao seu corpo o sentido da plasticidade. Esta não é apenas um movimento. Encontra-se num pedaço de pano atirado ao ar, na superfície de um lago, no gato que dorme, num ramo de flores ou numa estátua de mármore. Uma onda no mar, o agitar dos ramos de uma árvore, o trote de um cavalo, a alternância do dia e da noite, uma tempestade súbita, o voo de uma ave, a paz que se sente numa montanha, o movimento das águas de uma catarata, o passo pesado de um elefante — tudo isso é plástico. Um actor deve adquirir o hábito consciente da plástica, de maneira a exteriorizá-la subconscientemente: na maneira como veste um fato, no tom da sua voz, na composição física da personagem que interpreta, nos gestos, na lógica dos seus pensamentos.

Quantas vezes acontece que um actor que pratica ginástica rítmica com diligência e com êxito deixa de ter ritmo no palco? E actores há que, apesar de executarem os mais complicados passos de dança, se movem no palco com absoluta ausência de plástica. A causa reside no facto de tentar executar correctamente um determinado exercício, de maneira mecânica, quando, afinal, todos os exercícios são considerados exemplos nos quais as leis gerais do ritmo e da plástica se manifestam.

A imobilidade deve ter uma justificação interior. Não parecerá artificial ou inventada se todos os actores que participam em certa cena justificaram, por si, a suspensão do movimento. Se o actor descobrir por si o que provoca uma paragem súbita, esta tornar-se-á orgânicamente inevitável.

Ao mesmo tempo deve haver um dinamismo interior a despeito do estatismo exterior. Uma figura que suspende o seu movimento deve ser expressiva, deve ser dinâmica na sua imo-

bilidade. Nas cenas com muita gente, a composição das figuras forma um grupo escultórico expressivo na sua imobilidade, servindo de pano de fundo às figuras que se movem e falam.

Todos nós vimos um homem que leva uma colher de sopa à boca parar o movimento já iniciado e, ao mesmo tempo que está interessado na história que o companheiro de mesa lhe conta, segura cuidadosamente a colher, mostrando um interesse subconsciente pelo conteúdo da colher. Todos podemos observar como um homem que se dirige apressadamente para um sítio pára subitamente e, sem mudar a posição do corpo, olha durante muito tempo para o objecto que o fez parar. A paragem exterior do movimento físico no palco não deve quebrar a continuidade do movimento interior, não deve quebrar o sentido da vida interior. Os movimentos interiores podem mudar de ritmo e de carácter, mas o movimento da vida interior não deve parar desde o momento em que o actor entra em cena até que sai. Estar imóvel não quer dizer estar morto. Pelo contrário: quanto mais imóvel estiver o actor, mais estudada deverá ser a sua acção e mais intensa se tornará a sua vida interior.

«Artisticalidade»

O verdadeiro poder criador só pode ser realizado quando estiver presente um impulso interior para trabalhar. Tudo o que é criado em arte tem valor por ter sido revelado por uma necessidade interior; pelo simples desejo de criar. A esta constante prontidão em relação ao trabalho criador, a esta vontade de trabalhar, chamou Stanislavsky «artisticalidade». Para podermos desenvolver dentro de nós esta possibilidade, o actor tem de aprender a procurar algo de novo em todos os ensaios anteriores. O material adquirido nesses ensaios surgirá por si.

Só quando existe essa prontidão para reagir a tudo como se fosse uma surpresa é possível o aparecimento de novas atitudes espontânea e inesperadamente. Só nessas condições poderá o actor evitar seguir através dos mesmos «ajustamentos», que já se tornaram estereotipados. Só nessas condições é possível a alegria de criar.

O papel está pronto quando o actor fizer do diálogo o seu próprio diálogo. As palavras de um papel serão as suas proprias palavras, apenas quando o actor compreender verdadeiramente o que essas palavras contêm. As palavras contêm pensamentos que dão vida à personagem.

Um pensamento do texto pode não coincidir com o sentido exacto da palavra. O fim com que o homem utiliza as palavras manifesta-se, geralmente, não no sentido das palavras proferidas, mas nas maneiras como as diz. Dessa forma, é necessário conhecer-se por que razão as palavras são ditas de maneira a podermos ler correctamente as palavras de um papel. Por exemplo, a pergunta: «Que horas são?» raramente é feita para sabermos as horas. Pode ser feita com vários intuitos: censurar alguém que chega tarde; dar a entender a alguém que são horas de se ir embora; queixarmo-nos de aborrecimento, pedir simpatia, etc.

O actor não deve dizer palavras, mas pensamentos. Ao trabalho de descobrir esses pensamentos contidos nas palavras do texto chama-se *descobrir o texto.*

Por isso, para que as palavras do papel sejam as nossas próprias palavras é necessário pensar que uma determinada personagem vive os nossos pensamentos.

(Estas notas do diário de Vakhtangov foram compiladas por Boris E. Zakhava *e traduzidas para uso do «Gruop Theatre» dos Estados Unidos).*

NOTA

1 — *Convém fixar, definitivamente, que é o* corpo que age e só por sinais exteriores. *A maioria dos actores ainda não se convenceu desta verdade. É desta ideia — e apenas dela — que podemos partir para a possibilidade de atribuir ao actor a qualidade de artista de teatro. Quando o encenador se propõe transformar uma psicologia num comportamento, apela para todas as qualidades de exteriorização do actor, de maneira a criar uma teoria de sinais exteriores que definem a personagem.*

O apelo do actor vulgar — e do instinto — traduz-se, geralmente, numa representação de dentro para fora — *exactamente o contrário do que Vakhtangov estabelece como lei fundamental. Ora, em termos de Arte, representa-se* de fora para dentro, *porque o actor age por sinais exteriores, repetimos. Isto é: o actor* cria *toda a plástica do seu comportamento exterior — expressão, gesto, atitude, movimento, tom, inflexão, colocação — de maneira a definir plàsticamente a personagem em correspondência com o texto e o subtexto.* Desenha, pinta — age — *figurando a personagem como se a* visse *em todos os momentos da acção, para surgirem, então, no subconsciente, os pensamentos secretos, a vida interior. Este é* o de fora *da personagem.* O de dentro *preenche-se depois e é na medida em que o actor é capaz de preencher* o de dentro *(só agora intervém o instinto) que consegue dar convicção aos sinais exteriores preconcebidos.*

O trabalho do actor desenvolve-se sob o signo do movimento e do ritmo. Se o actor tem de figurar, por sinais

exteriores a sua intervenção no decorrer da acção dramática, deve agir com vista a uma sucessão de movimentos em que, como pretende Appia a propósito da cor viva, *a atitude que fica imobilizada é o resultado do movimento precedente e a preparação do que se lhe vai seguir, sem esquecer, porém, se pretende aspirar à condição de artista, que «a obra de arte tem por objectivo manifestar qualquer carácter essencial e saliente, mais claramente e mais completamente do que o fazem os objectos reais» (Taine).*

«A missão do actor — diz Sonia Moore — e da sua técnica criadora é transformar a história da peça numa realidade cénica artística». *Para isso, o actor tem de descobrir a* essência *do tema e traduzi-la, em termos de arte, através de sinais exteriores. Joshua Logan pretende que cada qual descubra o seu próprio método, pois até mesmo Stanislavsky pretendia que o seu método não era um fim em si próprio, mas apenas a maneira de atingir um fim. E sugeria o caminho da descoberta pessoal da verdade na criação de um carácter.*

Repare-se, desde já, que todos os exercícios tendentes ao aperfeiçoamento de uma técnica criadora de representar incidem, quase em absoluto, no desenvolvimento das possibilidades físicas de criação de sinais exteriores. Evidentemente, uma técnica de criação de sinais exteriores pode basear-se na verdade. Mas também na beleza.

O actor dispõe de uma linguagem plástica que é necessário fixar antecipadamente como uma espécie de representação gráfica das emoções que se pretende transmitir. «Ser verdadeiro, para o comediante, é ser verdadeiro segundo um simbolismo» (André Villiers) traduzido em sinais exteriores.

X — *O Efeito-V como procedimento da vida quotidiana*

Bertolt Brecht

Recusar que o espectador vibre com o herói, que se identifique com ele, não quer dizer recusar a emoção e não conduz a suprimi-la. A tese da estética vulgar, segundo a qual não se pode suscitar a emoção do espectador senão fazendo-o integrar-se na do actor, é uma tese falsa. No entanto, uma dramaturgia não aristotélica deve submeter a uma crítica circunspecta as emoções que procura produzir.

Certas tendências artísticas como as provocações dos Futuristas e dos Dadaístas e a frieza da música moderna testemunham uma crise da afectividade. O teatro alemão do pós-guerra (*) comprometeu-se resolutamente, nos últimos anos da República de Weimar, na via do racionalismo. O fascismo, com a sua hipertrofia grotesca do emocional e, também — talvez tanto — a ameaça de uma queda do racional na estética marxista, levaram-nos a insistir enèrgicamente na racionalidade. Mas, num grande número de obras de arte contemporâneas, pode falar-se de uma ausência de efeito emocional em razão do seu sacrifício da *Ratio;* e pode falar-se de um renascimento da emoção (verdadeira) na sequência das tendências racionalistas reforçadas. Admirar-se-ão apenas aqueles que têm um ponto de vista convencional da emoção.

As emoções têm sempre um fundamento de classe muito preciso; a forma sob a qual se manifestam é sempre histórica,

(*) A primeira guerra mundial. — (N. do T.)

especìficamente limitada, situada e datada; as emoções não são, de maneira alguma, o facto da «humanidade eterna», fora do tempo.

A ligação de certas emoções com certos interesses é relativamente fácil. Quem quer que seja pode ver surgir nos quadros de Delacroix e no «Bateau Ivre», de Rimbaud (*) as aventuras coloniais do Segundo Império. Podem fixar-se certas diferenças entre o imperialismo francês dos meados do século XIX e o imperialismo inglês do começo do século xx comparando o «Bateau Ivre» ao «Este e Oeste», de Kipling. A dificuldade (...) é explicar o efeito que produzem ainda sobre nós tais poemas. Parece que as emoções que acompanham os progressos sociais sobrevivem muito tempo nos homens como emoções ligadas a interesses, que subsistem nas obras de arte com relativamente mais força da que se imaginaria, visto que, entretanto, os interesses em questão são hostilizados por interesses antagonistas Cada progresso suprime outro, precisamente porque vai mais longe do que ele, mas apoia-se nele, inutiliza-o e, num sentido, mantém-se como progresso na consciência dos homens, da mesma maneira que, na vida real, continua presente nos resultados que engendrou. Donde uma generalização das mais interessantes, um *processus* contínuo de abstracção Se estamos em medida de partilhar as emoções de homens do passado, de classes decaídas, graças a obras de arte que nos foram transmitidas, é preciso admitir que temos parte em interesses que se tornaram simplesmente e geralmente humanos. Porque esses homens mortos há mais tempo representaram os interesses de classes que eram portadoras de progresso.

(*) O jovem Brecht sofreu profundamente a influência de Rimbaud: ver «Baal», «Na Floresta das Cidades», a evocação das «aventuras coloniais» no «Canto dos Canhões» e a «Ópera de Quatro Vinténs» e em «Homem por Homem». — (N. do T. francês).

*
* *

A liberdade que o actor conserva em relação ao seu público consiste, entre outras coisas, em que ele recusa considerá-la como uma massa homogénea, uniforme. Não o funde num cadinho de emoções para o fazer surgir como um bloco informe. Não se dirige a todos da mesma maneira; mantém no seio do público as divisões que nele existem; melhor, aprofunda-as. Tem diante dele amigos e inimigos e é amigável para os primeiros e hostil para os segundos. Toma partido, nem sempre pela personagem que é levado a representar, mas, senão por ela, então contra ela.

*

Segundo um velho hábito, vê-se em qualquer atitude crítica uma atitude negativa. Para muitos, é a atitude crítica que diferencia o movimento científico do movimento estético. Contradizer uma personagem representada, distanciar-se dela, eis o que parece contrário à representação artística. Seguramente, mesmo na representação artística ordinária, há um estádio superior em que se age com discernimento, mas a crítica só tem alcance sobre a beleza; é outra coisa quando o objecto da crítica, da contradição, da distanciação deixa de ser a representação artística do mundo, mas o mundo em si mesmo.

Para introduzir a atitude crítica na arte é preciso mostrar na sua passividade o elemento incontestàvelmente negativo que comporta: esta crítica do mundo é uma crítica activa, actuante, positiva. Criticar o curso de um rio quer dizer melhorá-lo, corrigi-lo. A crítica da sociedade é a revolução, é a crítica levada ao seu termo, a crítica executiva. Uma ati-

tude crítica deste género é um momento da produtividade; tanto como isso, transporta profundos benefícios — e se chamamos comummente artes às operações que melhoram a vida dos homens, porque haveria a *arte* de se afastar de tais artes?

*

Supunhamos que tenho de representar a seguinte cena: uma rapariga deixa a família por um emprego numa grande cidade *(A Tragédia Americana*, de Dreiser, encenação de Piscator). Para o teatro burguês, é um pormenor sem grande alcance; nele se vê apenas o começo de uma história — o que é preciso saber para compreender a continuação, para mergulhar na expectativa ansiosa do seguimento. A imaginação dos actores em nada será abalada por um tal «pormenor». Num sentido, o facto é moeda corrente; as raparigas procuram emprego; no caso presente espera-se apenas o que vai acontecer-lhe de especial. Noutro sentido, o facto é singular: esta rapariga parte (se tivesse ficado, o seguimento não se produziria). O importante, para uma rapariga, é o seu carácter. Que a família a deixe partir, não está sujeito a exame nem a revelações: a coisa é plausível, porque os móbiles o são.

Para o teatro histórico (*) tudo se passa de outra maneira. Ele preocupa-se inteiramente com o que o facto tem de singular e parte do princípio de que este acontecimento da vida quotidiana requer um exame. Como é que esta família deixa partir, privando-o da sua protecção, um dos seus membros, a fim de que se torne independente e ganhe a sua subsistência sem qualquer ajuda? As famílias não podem, então, conservar muito tempo os seus filhos com elas? Tornam-se para elas um fardo?

(*) Brecht denomina assim, nesta passagem, o que ele chama, geralmente «teatro épico»: O seu. — (N. do T. francês).

É assim em todas as famílias? Foi sempre assim? «Quando o fruto está maduro cai da árvore», eis tudo. Isto é válido no caso presente? Se os filhos se tornam independentes em todas as épocas, se é qualquer coisa de biològicamente fundamentado, isso acontece sempre da mesma maneira, pelas mesmas razões, com as mesmas consequências? Tais são (em parte) as questões às quais os actores devem responder, se querem mostrar o facto como histórico, singular, se querem pôr aqui em relevo um costume que abre horizontes sobre o edifício da sociedade, numa época precisa (e transitória). Mas como representar o acontecimento de maneira que ressalte o seu carácter histórico? Como pode tornar-se sensível a desordem da nossa desgraçada época, se a mãe faz a mala (que é pequena) à sua filha, entregando-se a exortações e exigências morais? Como tornar patente esta anomalia: muita moral e pouca roupa, exortações sobre a vida, mas pão apenas para algumas horas? Como deve a actriz dizer a frase que a mãe pronuncia quando entrega a pequena mala à filha: «Toma, penso que isto chega» para que seja compreendida como uma frase de época, histórica? Isso só pode ser obtido pelo Efeito-V. Quer dizer que a actriz não deve tomar a frase à sua conta, mas entregá-la à crítica, deve permitir a compreensão dos seus móbiles e suscitar o protesto.

*

...O Efeito-V consiste em que a coisa que se trata de fazer compreender, sobre a qual se quer chamar a atenção, é transformada, de coisa habitual, familiar e imediata que era, em coisa singular, notável (até chocante), inesperada. O que se compreendia por si só torna-se, num sentido, incompreensível, mas a fim de o tornar melhor compreensível. Para que uma coisa bem conhecida se torne uma coisa reconhecida

(notada) é preciso que deixe de passar inapercebida; é preciso acabar com o hábito de que essa coisa não precisa de esplicação. É preciso pôr no acontecimento mais comum, insignificante, mil vezes repetido, o selo do inabitual. É um Efeito-V dos mais simples que se emprega quando se pergunta a alguém: «já alguma vez olhaste para o teu relógio?» Quem me faz esta pergunta sabe bem que já olhei muitas vezes; mas com a pergunta lembra-me, de repente, esse olhar lançado sobre um relógio que há tanto tempo não me dizia coisa alguma. Olhava um relógio para saber as horas, agora verifico, de maneira notável, que nunca concedera um olhar de admiração a um relógio que tem, a muitos títulos, um mecanismo admirável. É ainda um Efeito-V da espécie mais simples que se trata, quando uma conversa de negócios é introduzida desta maneira: «já reflectiu no que se tornam os detritos que todos os dias, nos bons ou maus anos, saem da sua fábrica e descem o curso do rio?» Não é que nunca se tenha notado esses detritos que vogam à tona de água: foram encaminhados muito cuidadosamente para o rio, empregaram-se para isso homens e máquinas, vemo-los partir, mas nunca os considerámos senão como detritos. Para a fabricação, eram apenas resíduos e eis que se nos apresentam, de súbito, como objectos da fabricação, como objectos interessantes e pelos quais nos interessamos. A questão, afastando-os (distanciando-os) do nosso trabalho quotidiano, tornou-os estranhos e era esse o seu fim. As perguntas mais banais, tais como frases com um «não, pelo contrário»... (ele não dizia «entre», mas «siga o seu caminho»; ele não estava vexado, estava contente) contêm um Efeito-V) (...) Para que um homem veja a sua mãe como a mulher de um homem, é preciso um Efeito-V, que surge, por exemplo, quando a sua mãe volta a casar; se um aluno vê o seu professor ameaçado por um bedel, produz-se um Efeito-V; o professor é arrancado a um contexto em que se apresentava grande e respeitável, e é arras-

tado para outro em que surge mais pequeno. Um automóvel é submetido ao Efeito-V quando, depois de se ter conduzido, muito tempo, um carro moderno, se conduz um velho Ford; de repente, ouvimos explosões: de facto, um motor de automóvel é um motor de explosão...

XI — *Stanislavsky e Brecht*

Michel Vinaver

No termo desta relação de três sessões de trabalho no Actor's Studio, resta perguntar: qual é o fim procurado? Quais são os meios empregados? E a primeira observação que se impõe é que esse fim e esses meios não diferem daqueles que foram definidos por Stanislavsky:

«A menor acção, o menor processo técnico não podem adquirir um sentido profundo em cena senão quando o actor os leva até os limites do possível, até as fronteiras da verdade, da fé e do estado de *ser*. Uma vez atingido este ponto, todo o nosso aparelho espiritual e físico funcionará normalmente e exactamente como na vida real...»

Se invertermos os termos da frase, ressalta que o fim procurado é, para o actor, funcionar normalmente em cena, exactamente como se estivesse na vida real; e que os meios a empregar para obter esse resultado serão aqueles que obrigarão o actor a exaltar o seu ser até os limites do possível no termo de cada movimento que fizer em cena. Aqui reside o paradoxo: para imitar eficazmente o que se poderia ser na vida real, é preciso que o actor se ponha num estado exactamente oposto àquele em que estaria na vida real.

A fim de ultrapassar o paradoxo, é necessário pôr uma tríplice questão, essa mesma que se pretendia iludir: o que é a realidade, porquê a cena e qual a relação entre as duas?

A resposta que a obra de Stanislavsky parece trazer e que a fundamenta poderia formular-se assim: a realidade não é um «dado» exterior ao homem: procurando a realidade, o

homem contitui-a; é pela acção da sua imaginação criadora que o caos original da experiência é posto em forma e tornado significante. Donde se deduz que a arte não é um fim em si mesma, mas um instrumento de conhecimento de que o homem dispõe para explorar a realidade — o único, sem dúvida, cujo uso não é ilusório! O teatro, nomeadamente, é um revelador do real. O actor, «levando até os limites do possível» os gestos, as expressões e as palavras postas pela situação particular na qual a sua personagem está colocada num dado momento, liberta uma evidência raramente acessível na corrente da existência quotidiana, que acarreta os hábitos do corpo, do coração e do espírito, vaga opaca do «confusamente vivido».

Não há, portanto, coexistência de duas realidades que seriam, por essência, diferentes — a da vida e a da arte; mas há duas atitudes do homem perante a realidade: a atitude passiva (ou conservadora) que é a da existência quotidiana, e a activa (ou criadora) que é a da arte.

Na atitude quotidiana, o homem é preso pela realidade e como que formado por ela... Mas o que é essa realidade senão o tecido dos gestos, das ideias, dos sentimentos, das conveniências e das crenças com os quais o homem se compõe uma «pessoa»? Essa «pessoa», para a sedimentação da qual contribuem as repressões infantis, a educação e o constrangimento social, protege-nos do perigo de nos dissolvermos no fluxo incessante do acontecimento. Encerrando-nos nos limites de um comportamento, ela permite-nos não nos pormos em causa em cada instante que passa — torna possível a vida prática — mas, em contrapartida, detém o impulso que nos faz dominar «as próprias coisas, a própria vida» no seu sentido imediato. Ela interpõe-se como uma tela entre nós e o real no seu movimento.

A atitude da existência quotidiana consiste em congelar a realidade, em fazer *como se* ela fosse um «dado» exterior, em

considerá-la definitiva e em organizar-se consequentemente. Ela é passiva nisto, porque é o peso dessa realidade que em todas as circunstâncias ditará a conduta. Na outra atitude, o homem, pelo contrário, procura dominar a realidade no seu presente móvel e, dominando-a, molda-a, remexendo as formas precedentes e preparando as formas futuras. Esta atitude é activa no que nela consiste em ir incessantemente para «as próprias coisas, para a própria vida», de tal maneira que o movimento do tempo as renove incessantemente.

A arte, segundo Stanislavsky, não tem outra função que não seja abrir uma saída sobre «as próprias coisas, a própria vida». O dramaturgo, para adquirir um domínio da sua experiência, que aspira a uma verdade universal, mete «entre parentesis» a sua «pessoa»; da mesma maneira, o actor opera uma «suspensão provisória» da sua «pessoa» para atingir a verdade da personagem, podendo ser imaginada em qualquer situação imaginada.

Este por «fora do circuito» da «pessoa» do actor arrasta a identificação com uma outra «pessoa», a do papel momentâneamente assumido? Stanislavsky neste ponto é perfeitamente claro: «Pode-se usar um casaco, jóias, não importa que objecto, mas não se pode tomar a outrem os seus sentimentos. Pode compreender-se um papel, simpatizar com a personagem e colocarmo-nos nas mesmas condições dela, a fim de agir como ela o faria. É assim que nascerão no actor sentimentos que serão análogos aos da personagem, mas que só pertencem ao actor. *Não deveis esquecer-vos nunca de que em cena continuais a ser o actor.* Não deveis afastar-vos de vós próprios. Desde que se perde o contacto consigo próprio deixar-se-á de viver realmente o papel e, em seu lugar, surgirá uma personagem falsa. Quando estiverdes em cena, representai sempre a vossa própria personagem, os vossos próprios sentimentos. Descobrireis uma infinita variedade de combinações nos diversos objectivos e nas

circunstâncias propostas que tiverdes elaborado para o vosso papel e que se fundiram no cadinho da nossa memória afectiva. É a melhor e a única fonte de criação interior».

A identificação, fenómeno de carácter mágico, não poderá conduzir senão de uma convenção (a «pessoa» real do actor) a outra convenção (a «pessoa» imaginária do papel). Ela equivaleria a uma alienação e seria fonte de *erro*, o que Stanislavsky sublinha. O método é outra coisa. Não se trata para o actor de abolir a sua identidade própria, para a substituir pela identidade de uma personagem imaginária. Também não se trata de um «sacrifício» pelo qual o actor imolaria de qualquer maneira o seu «invólucro pessoal», para oferecer um pretenso «núcleo» representando o «eu» puro, o qual iria ao encontro de outro «invólucro», este da personagem. O método não é mais místico do que mágico e não pressupõe de maneira alguma a existência de um «eu» transcendente, irredutível à «pessoa» que, ela, seria talhada pelo curso da existência.

Mas trata-se, com cada papel, de efectuar uma «partida radical» que consiste em partir de um «eu» *reduzido à consciência das suas virtualidades.*

Esta redução, para a qual tende todo o trabalho do actor em Stanislavsky e no Actor's Studio, funda-se num incessante trabalho de exploração de si próprio. No interior de cada papel o actor deve aprender a conhecer-se, isto é, a renunciar ao conforto da «pessoa» que se construiu para fazer face ao mundo na vida prática, a suspender os efeitos do sistema de defesa que normalmente desenvolveria, a fim de descobrir as acções e reacções que teria, se nascesse de novo nas circunstâncias propostas. A isso não pode conduzir qualquer esforço de reflexão, mas apenas um acto de imaginação criadora, que violenta o instinto de conservação naquilo em que ele é pròpriamente *iniciático.* Trata-se, para o actor, de abordar o seu papel como uma prova na qual se compromete absolutamente,

sem saber antecipadamente como se sairá, nem como resultará. Assim, pela mediação da realidade do seu papel, iniciar-se-á a sua realidade de homem e poderá, por sua vez, conduzir o espectador a iniciar-se ele mesmo na sua própria condição pelo efeito da representação, que envolverá este, absolutamente, por efeito de contragolpe.

Porque não se trata, para o actor, nem para o espectador, por contragolpe, de se fundir numa personagem imaginária, mas, pelo contrário, através da personagem imaginária, descobrir-se a si mesmo; estamos no oposto, aqui, de uma posse; o objectivo procurado é, antes, o de uma liberdade oferecida: a de se repor em questão, por relação à realidade representada e, pela mediação desta, em relação à sua própria realidade. No entanto, se se pergunta *como* o papel empenha o actor e *como* a representação empenha o espectador, forçoso é verificar que a relação criada (entre o actor e o seu papel e entre o espectador e a personagem) é uma relação de participação total, que não põe de parte nem a afectividade nem o próprio corpo. Que procura o actor senão evidência no seu papel? E que recebe o espectador senão a evidência da realidade da acção representada? Ora, por definição, a evidência é imediata e não consente a distância. O fenómeno da participação implica uma extinção do que se *é* num certo momento, uma abolição do *eu* e uma passagem a outro *ser*, a outro *eu*.

Vimos — e isto é fundamental — que essa passagem se faz não de um plano real a um plano ilusório, mas antes de um plano de realidade congelada a um plano de realidade em movimento; vimos que o «eu» é abolido, não para deixar lugar à personagem imaginária, mas para dar lugar a um «eu» mais autêntico, tanto quanto arrancado ao mundo dos hábitos. Resta que se encontre aqui o esquema da iniciação ritual em que o indivíduo, para passar de um estado ao outro, é levado a

«morrer» e, depois, a «renascer». O teatro ateniense, que é a origem do nosso, encontrou ele mesmo a sua origem das cerimónias de passagem e a tragédia não tinha outro objecto que não fosse «esvaziar» o espectador da sua substância a fim de o renovar.

De Ésquilo a Stanislavsky e ao Actor's Studio há continuidade na concepção da função do teatro e dos meios que lhe são próprios. A sua função é «mudar» os homens, libertá-los do presente que os enferma, abrir-lhes um campo novo de fusão e de acção. Os seus meios não são os da persuasão intelectual. A atitude crítica é impotente para operar semelhante passagem. Só uma rebelião das emoções constitutivas da vida psíquica, obrigando à participação e abrindo caminho à evidência imediata, pode suscitar esse movimento do homem inteiro — esse movimento do público inteiro — cuja busca constituía, ainda não há muito tempo, a única justificação daqueles que fazem teatro.

Mas eis que surge Brecht, «cuja obra e cujo pensamento contestam radicalmente essa arte ancestral, ao ponto de termos as melhores razões do mundo para a crer natural; que nos diz, desprezando toda a tradição, que o público só deve semicomprometer-se no espectáculo, de maneira a conhecer o que se lhe mostra, em vez de senti-lo (1); que o actor deve demonstrar esta consciência, denunciando o seu papel em vez de encarná-lo; que o espectador não deve nunca identificar-se completamente com o herói, de maneira a permanecer sempre livre para julgar as causas e, portanto, os remédios do seu sofrimento; que a acção não deve ser imitada, mas contada; que o teatro deve deixar de ser mágico, para tornar-se crítico...»

Chegou o momento de nos interrogarmos sobre a oposição entre o teatro segundo Brecht e o teatro «ancestral», tal

como se perpetua ainda hoje no pensamento de Stanislavsky e na actividade do Actor's Studio — oposição que parece, à primeira vista, irredutível, a julgar pelo texto citado, se não se perceberem, nesse mesmo texto, os indícios, pelo menos, de um mal-entendido.

Este mal-entendido consiste em confundir a *participação* com a *identificação*. Quando as duas comediantes do Actor's Studio, interpretando uma a Tia Julie Tesman e a outra a criada, surgiram, descobrindo, a pouco e pouco, com o olhar, o salão a cuja porta se detiveram, senti-me sacudido fora de mim e encontrei-me a participar, absolutamente, nessa descoberta, cheia de significado em relação à minha própria realidade, cheia desse «sentido profundo» de que fala Stanislavsky, esse sentido profundo que a menor acção, o menor processo técnico podem adquirir em cena se o actor os leva até os limites do possível, até as fronteiras da verdade... e que se repercute do actor em mim, perturbando-me no meu conforto, arrancando-me à minha «atitude passiva», pondo em jogo as minhas relações com o mundo quotidiano... Quer isto dizer que me identifiquei com uma ou outra das personagens em cena, que me encarnei em Julie Tesman, que me «tornei outro» para depois regressar ao interior da minha própria pele? Pelo contrário, nunca terei sido tanto «eu próprio» como no instante em que me deixei envolver completamente na acção representada. Talvez nunca tenha sido tão «activo»... O mal-entendido, como se vê, consiste em apresentar o espectador de teatro que vai de Aristóteles a Stanislavsky como oferecido a uma representação, tal como a ovelha aos leões.

Não terá esse mal-entendido o mínimo fundamento? Quando Brecht denuncia o poder desmistificador de um teatro que «manobra» o espectador, o «mergulha num estado

de erro», o «entrega a impressões confusas e violentas», é preciso admitir que a sua descrição se aplica efectivamente à maioria dos espectáculos (excluindo os cómicos) que nos são propostos (2); e que o público aplaudirá com tanto mais vigor quanto mais tiver ficado fascinado, hipnotizado, em transe. O que o público pede ao teatro é (esquemàticamente falando) a ilusão de ser transportado, no espaço em movimento, para a pele de uma personagem que, movida pela Fatalidade, vai até ao fim da sua aspiração, e que morre. Esse público tira, assim, um duplo benefício; o de desencadear as suas próprias aspirações sem risco prático, por interposta pessoa; e de verificar que tem razão, na vida real, de as conservar encadeadas e de aceitar tal como é a ordem do mundo que o protege dos perigos aos quais acaba de assistir, que o *conserva*.

E, sem dúvida, é preciso, para que esse teatro, fornecedor de fantasmas, produza o seu efeito, que o actor convide o espectador a identificar-se com a personagem que representa e, por isso, que se aliene de si próprio na personagem, que se encarne nesse «outro» durante a representação.

Esse teatro é o produto de uma degradação da função dramática, e as etapas dessa degradação estão ligadas às da consolidação do poder e da concentração do dinheiro nas mãos da burguesia, que pediu às «artes», que ela financia e que ela consome, a sua autojustificação. A função dramática foi literalmente adulterada na medida em que o teatro deixou de oferecer ao espectador o meio da sua libertação (da sua «revolução»), para o sentar, pelo contrário, na boa consciência do seu estado.

Mas — e é agora que topamos com o mal-entendido — se se considera o que, desde há cem anos e hoje mais do que nunca, é pedido ao actor e o que o actor oferece ao público, não há dúvida de que nem Stanislavsky nem o Actor's Studio são representativos; poderá mesmo afirmar-se que constituem um «oásis»

no meio do deserto; e que a sua acção milita *contra* a tendência predominante do teatro contemporâneo, que é de enraizar o espectador numa acepção, triunfante ou odiosa, das «coisas tal qual são». Tudo se passa como se Brecht atacasse os mesmos males que Stanislavsky e os seus discípulos tentaram corrigir, deixando perceber, de passagem, que o método é insuficiente para curar a doença, é impotente para desviar a corrente, e que convém inventar um «novo grande uso».

Sendo assim, há talvez um segundo mal-entendido que permitiu opor radicalmente Brecht a Stanislavsky, rejeitar a lição deste como caminhando no sentido de um teatro mistificador e opor em bloco todo o teatro «tradicional», desde as suas origens, ao teatro «revolucionário», que procura, actualmente, os seus meios. Este segundo mal-entendido tornou-se possível, sem dúvida, graças ao «silêncio astucioso» do próprio Brecht sobre um aspecto do trabalho do comediante. Brecht fundamenta o seu ensino no Efeito de distanciação e expõe as técnicas que permitem alcançá-lo. Mas deve perguntar-se: *a partir de quê* se cria a distância?

Reflictamos nas condições em que Brecht trabalhou: queria, ao mesmo tempo, denunciar os fins e os meios do teatro «burguês» e fornecer aos seus comediantes as armas necessárias para impor um novo uso do teatro. Pretendia acudir ao mais urgente, evitar dar armas ao inimigo... E pudemos verificar que, por muito «astuto» que se tenha mostrado, Brecht não pôde impedir que a crítica burguesa, nomeadamente por ocasião das representações dadas pelo Berliner Ensemble em Paris, baralhasse as cartas e negasse, até, a existência de uma novidade qualquer, exclamando em uníssono: «Um bom actor é um bom actor; um encenador talentoso é um encenador talentoso; ponhamos de parte teorias aberrantes; elas nunca impedirão uma Weigel de nos emocionar como nos emociona uma Feuillère, um Busch de nos cativar como nos cativa um

Brasseur, um Brecht de nos maravilhar como nos maravilha um Barrault...»

Perante esta forma de contra-ofensiva, que consiste em desmontar a máquina (uma vez que já é demasiado tarde para a destruir) e sentarem-se em cima dela, Brecht julgou, sem dúvida, necessário concentrar todo o seu esforço de pensamento e de propaganda na explicação e na demonstração do que, no «novo uso», é irredutìvelmente diferente do que o precedeu. Hoje, que o «novo uso» estabeleceu uma testa de ponte, não se trata de enfraquecer as suas defesas, mas, pelo contrário, reforçá-las, procurando a relação com o antigo. Salientar os mal-entendidos, se os há, é consolidar a testa de ponte, de maneira a servir de base a operações futuras.

*

O Método de Stanislavsky repousa num postulado que se poderá tentar exprimir assim: na medida em que o actor consegue dar um carácter de *evidência* à sua acção em cena, essa evidência é a própria manifestação da *verdade* que pela sua arte ele cria e comunica ao público; e como a verdade é, por essência, universal, nada deve deter o actor nessa «viagem ao fim de si mesmo» que precisa de empreender para o atingir.

A verdade não é, por essência, universal, parece responder-lhe Brecht, e o actor seria prudente detendo-se, de tempos a tempos e, até, com muita frequência, nessa «viagem», a fim de perguntar-se: *qual* verdade estou eu em vias de tornar evidente?

À «confiança» soberana de Stanislavsky, responde a «desconfiança» fundamental de Brecht. É uma coisa diferente da oposição de dois temperamentos. É uma verdadeira peripécia da história, que marca bem o caminho percorrido em meio século. O optimismo de Stanislavsky não tem limite, porque se baseia nesta convicção que, na época em que ele

trabalhava, nunca foi sèriamente abalada: o homem possui o poder supremo de operar a sua própria criação pela acção do seu espírito e da sua imaginação e não tem outro obstáculo ao progresso dessa obra que não sejam o medo e a preguiça; é muito naturalmente que a sociedade se harmonizará à medida que avançar na invenção de si mesma, que coincidirá com a busca da verdade... Essa convicção é o limite para que tende o grande movimento de emancipação que, do século XVI ao XIX, engendrou o avanço da nossa civilização.

O pessimismo de Brecht fundamenta-se na tomada de consciência do facto desse movimento de emancipação e de expansão não ter interessado a humanidade inteira, mas apenas uma classe privilegiada, que explora em seu próprio benefício os progressos adquiridos e cujo privilégio não se entende senão a respeito da condição de opressão e de servidão em que ela mantém as outras classes que constituem a humanidade. Nesta óptica, a «convicção» de Stanislavsky surge como o estádio último, o último instante da época *inocente* da cultura ocidental burguesa, a época em que era ainda possível confundir a natureza humana com a condição que se arranjou, no curso dos séculos, a marcar a ascenção da classe possedente.

Quer dizer que, a partir dessa tomada de consciência, convém rejeitar a aquisição destes séculos e fundar uma civilização sobre bases inteiramente diferentes? Trata-se, pelo contrário, de estender à humanidade inteira o benefício dessa aquisição; mas, para o fazer, é necessário, acima de tudo, deslocar a estrutura actual da sociedade; e a classe possedente não tem, para resistir às tentativas de deslocação, arma mais poderosa do que a pretensão que põe no cuidado de deter essa «universalidade» em nome da qual «as coisas tal qual são» representam a única realidade...

É a denunciar esta pretensão que devem aplicar-se os pensadores e os artistas revolucionários; é a partir da tomada

de consciência dessa tarefa primordial que pode explicar-se, no plano do trabalho do actor, a «modificação» trazida por Brecht ao Método de Stanislavsky.

Esta modificação consiste essencialmente em incorporar no método de exploração da sua própria verdade que descrevemos, um instrumento permanente de «contrôle» e de rectificação, que medirá a *relação* entre a verdade-de-si, que se descobre trabalhando um papel, e a verdade objectiva do mundo em que vivemos; que procurará a maneira como essa verdade-de-si se insere no contexto social real e como ela age sobre ele. Na medida em que esta verdade-de-si aparecer ao olhar crítico como «fazendo o jogo» dos detentores da universalidade e, portanto, do «statu-quo», soará um sinal de alarme e o actor deverá «rectificar» a sua própria verdade e repô-la em causa.

Porque o «novo uso» de Brecht só se compreende numa situação pré-revolucionária como é a nossa: estamos a tal ponto impregnados da ideologia burguesa, que basta que o aparelho crítico se relaxe para que nos arrisquemos a tornar-mo-nos, por nossa vez, cúmplices daqueles contra os quais combatemos. O perigo não é em parte alguma tão grande como nos domínios — tais como, nomeadamente, o da arte do actor — em que é necessário mergulhar nas fontes profundas, nas fontes inconscientes e pré-racionais da nossa vida psíquica.

Também o método proposto por Brecht é o de um *vaivém* contínuo entre a acção directa e a crítica, entre a participação e a distanciação, não podendo esta operar senão a partir daquela. Se assim é (*) resulta que o valor do conteúdo do ensino

---

(*) Circunspecto, Brecht, nos seus escritos, não foi ao ponto de reconhecer plenamente nem a importância nem a necessidade da participação; mas afirmou que não esperava eliminá-la como um dos meios do actor: «O contacto entre o público e a cena estabelece-se, geralmente, como se sabe, sobre a base do «papel sentido». Para provocar este acto psíquico,

de Stanislavsky permanece intacto; simplesmente, esse ensino fazia-se no quadro de uma segurança falaciosa, baseada na certeza de que um gesto evidente é verdadeiro, eterna e universalmente (*). Brecht introduz neste ensino a dimensão da história e, de repente, insinua a dúvida quanto a essa eternidade e a essa universalidade. Cada gesto que provenha das profundezas da verdade explorada deve ser *distanciado*, isto é, olhado a partir do mundo exterior e *criticado* quanto às suas repercussões possíveis sobre o desenrolar da história em que estamos envolvidos. E, a partir desta crítica, o gesto, eventualmente *corrigido*, deverá sofrer um novo trabalho até que se torne, de novo, *verdadeiro para si*, o que quer dizer que o actor brechtiano, assumindo a *responsabilidade* do seu gesto, ao mesmo tempo que agirá no sentido da revolução, iniciar-se-á incessantemente a si próprio como revolucionário, ou, por outras palavras,

---

o actor convencional emprega-se tão totalmente que pode dizer-se que vê nisso o fim essencial da sua arte. As nossas notas mostram já que a técnica que provoca o efeito de afastamento é diametralmente oposta à do papel sentido. No entanto, no seu esforço para apresentar as personagens e o seu comportamento, o actor não é obrigado a renunciar completamente a esse meio... Poderá recorrer *igualmente* a este acto psíquico. Mas contràriamente à tradição da representação teatral, em que este acto se completa plenamente na própria representação, com o intuito de levar o espectador para um estado idêntico, o actor só o usará num estádio preparatório, no decurso da elaboração do papel, em ensaios». — (N. do A.)

(*) É, ainda hoje, neste clima de segurança eufórica e com esta certeza exaltante que se trabalha no Actor's Studio. O actor, se vai até ao fim da sua verdade, não pode enganar-se e, portanto, não pode enganar... Pela sua função, que é de revelar, tende para uma posição sacerdotal. O Actor's Studio não deixa de ter certa analogia com as sociedades secretas das civilizações arcaicas, fraternidade de iniciados do segundo grau, cuja função é iniciar «o comum» ao primeiro grau pela representação de «mistérios» que abrem o acesso ao sagrado... O Actor's Studio é, literalmente, uma *utopia*. É a sua grandeza e a sua terrível fraqueza. — (N. do A.)

«irá até aos limites do possível, até às fronteiras da verdade, da fé e do estado de ser», mas no sentido do movimento da história.

O primeiro problema do actor brechtiano continua a ser o mesmo que Stanislavsky se propôs solucionar: «Para imitar eficazmente o que se poderia ser na vida real, é preciso colocar-mo-nos no estado exactamente oposto àquele em que se estaria na vida real», isto é, no estado de participação criadora, geradora de evidência, reveladora das «próprias coisas, da própria vida». Mas, partindo da verificação de que a evidência pode deslumbrar, portanto cegar, portanto servir de suporte a todas as mistificações, e partindo da consciência do que a nossa situação histórica nos torna singularmente permeáveis a um certo tipo de manifestações, Brecht impõe ao actor a resolução de um segundo problema: tão depressa criada a evidência, é preciso transformá-la em inteligibilidade; o que é inefável deve tornar-se legível para dar lugar à crítica consciente; e, a fim de efectuar esta segunda transformação, precisamos de nos colocar num estado «exactamente oposto» ao da participação, aquele em que se distanciam os actos, os sentimentos, as emoções. E é preciso que esse estado não se substitua ao precedente, mas que se produza entre os dois uma «troca incessante».

Não há, com Brecht, ruptura de continuidade na concepção da função do teatro que, desde Ésquilo a Stanislavsky e ao Actor's Stidio, é «de transformar os homens, libertá-los do presente que os encerra, de lhes abrir um campo novo de visão e de acção». Também não há ruptura de continuidade na concepção dos meios que pertencem ao teatro e que não são os da persuasão intelectual. O maior contra-senso seria supor que Brecht substitui a emoção pela reflexão. O que ele traz é o meio da reflexão se inserir no «campo novo» aberto pela emoção. É o seu «pessimismo» que o leva a observar a sua necessidade. O pessimismo de Brecht não é metafísico. É um

pessimismo instrumental, permitindo detectar toda a espécie de ratoeiras que se encontram quando se tem por objectivo trabalhar no teatro com vista a uma libertação do homem que não seja um simulacro.

NOTAS

1 — *O teatro épico opõe-se à «concepção trágica de Aristóteles que supõe uma essência eterna do homem em conflito com o destino». E Brecht estabelece o seguinte quadro comparativo:*

FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO	FORMA ÉPICA DO TEATRO
A cena «encarna» a acção	*Ela conta-a*
enreda o público nessa acção	*torna-o espectador*
e destrói a sua actividade;	*desperta a sua actividade,*
torna-lhe possíveis sentimentos;	*obriga-o a decisões;*
comunica-lhe experiências.	*comunica-lhe conhecimentos.*
O espectador encontra-se no meio da acção.	*É oposto a ela.*
O teatro trabalha por meio da sugestão.	*Por argumentos.*
Conservam-se os sentimentos.	*Elevam-se até à compreensão.*
Supõe-se o homem conhecido.	*O homem é objecto de estudo.*
O homem é imutável.	*O homem muda.*
A curiosidade conduz à solução.	*Conduz à evolução.*

Cada cena é função de outra.	*Cada cena surge por si própria.*
Os acontecimentos são lineares.	*Em curvas.*
Natura non facit saltus.	*Facit saltus.*
O mundo tal qual é.	*O mundo tal qual deve tornar-se.*
O que o homem deveria fazer.	*O que o homem deve fazer.*
Os seus instintos.	*Os seus motivos.*
O pensamento condiciona o ser.	*O ser social condiciona o pensamento.*

2 — *Entendemos que está a mais o parentesis do autor que contém «excluindo os cómicos». Na verdade, referindo-se à época em que escreveu «O Voo sobre o Oceano»* (1928) *Genevieve Serreau diz: «Brecht não ria, então. Só mais tarde reconhecerá a virtude libertadora do riso e, com ele, as maravilhosas fontes do humor. Não apenas a ironia cruel e estridente da «clownerie» do* Badener Lehrstuck, *ou essa, escaldante, de* Mahagonny. *Ri-se na maioria das peças de Brecht como ele próprio ri sonoramente, lúcido mas não amargo, e porque o riso, afastando-nos do objecto que o suscita, permite-nos mergulhar na realidade verdadeira.» Pois não é o cómico que nos afasta do objecto que o suscita, provocando a ruptura? Brecht esclarece: «O teatro não tem necessidade de nenhuma outra justificação que não seja o prazer do espectador». E acrescenta, pouco depois: «Mas podem provar-se*

nos dá tão prazeres finos (simples) e prazeres fortes (complexos). Estes últimos atingem, nas grandes obras dramáticas, o seu paroxismo, como o amor o atinge no acto sexual; são mais diversos, mais ricos em revelações, mais contraditórios, e mais pesados de consequências».

XII — *O treino do actor (acção, «se»... «circunstâncias dadas»)*

Sonia Moore

A palavra «drama» provém da palavra do grego antigo que quer dizer «fazer», «agir» e certas palavras como «actividade» «acto», «actor» relacionam-se com a palavra latina «actio», que diz respeito a uma acção passada em cena. Como tudo o que se passa na vida real, o que se passa em cena é uma forma de actividade. Quando o actor está em cena, deve ser *activo*.

Ser activo não quer dizer, necessàriamente, ser activo externa e fìsicamente. Pode estar-se imóvel externamente e activo psicològicamente, tendo-se uma acção interior. Muitas vezes a imobilidade exterior pode conduzir a uma expressão de extrema actividade interior. Por exemplo, ouvindo notícias trágicas, uma pessoa ficará imóvel sob a mais intensa emoção interior.

Em cena, a acção deve ser sempre interior ou exterior ou ambas as coisas simultâneamente. E estas acções—sempre que o actor está em cena — devem ser jutificadas, devem ter um fim e ser lógicas.

Por exemplo, executando o acto físico de fechar uma porta, o actor deve ter um motivo; pode querer evitar uma corrente de ar ou desejar que quem está na sala ao lado não ouça o que se diz no compartimento em que se encontra. O actor deve evidenciar um objectivo e não apenas tornar visível do público que fecha uma porta. O acto físico de fechar uma porta é o resultado de uma razão interior e, portanto, justificada.

Lógica, concreta e consecutiva, a acção física tem de revelar-se verdadeira e crível. Se um actor agir plenamente, completamente, precisamente, sentir-se-á como faria na vida real. Se o fizer conscientemente, sentirá o que faz. Se realizar uma acção física verdadeira e lógica, essa acção torna-se orgânica natural e espontânea, dando origem à emoção. Se forçar a emoção, apenas a encerra e esquece a acção.

Uma simples acção física executada verdadeiramente é a primeira e mais efectiva maneira de mostrar as faculdades de um actor e de implicar as suas emoções.

EXERCÍCIOS (*) DE ACÇÃO

1. Sentar-se, levantar-se, passear. Justificar tudo que se faz. Por exemplo, sentar-se junto de uma janela para observar o que acontece na casa fronteira; sentar-se para descansar.

2. Levantar-se para ser fotografado; levantar-se para ver melhor.

3. Passear para passar o tempo; passear para aborrecer as pessoas que vivem no andar de baixo.

4. Limpar o gabinete de desenho.

5. Contar o número de objectos que se encontram sobre uma mesa.

IMPROVISAÇÕES

1. Tem de abandonar a escola por falta de recursos para pagar o ensino. Uma amiga deseja auxiliá-lo, mas não tem dinheiro. Ela oferece-lhe uma jóia valiosa.

(*) Nem todos os exemplos dos exercícios são de Stanislavsky. Ele encorajava os actores e estudantes a inventar os seus próprios exercícios. — (N. do T.)

Você recusa a oferta, mas a sua amiga insiste, coloca-a sobe um armário e sai. Acompanha a sua amiga até à porta. Quando volta à sala, a jóia desapareceu. Poderá alguem tê-la apanhado enquanto se ausentou do quarto?

Não pense acerca das suas emoções. Uma emoção é o resultado de uma experiência. Se agir justificadamente e conseguir uma concentração total, sentirá o que faz e o que experimenta e as emoções surgirão espontâneamente.

2. Queime uma carta. Primeiro pense o que faria antes de a queimar. Poderá desejar lê-la outra vez; pode-hesitar em queimá-la. Pense o que faria se estivesse sentado junto de uma autêntica lareira.

Pense no seu objectivo, não nos seus sentimentos. Sentir-se-á à vontade e descontraído se se concentrar nisso. Não seja duro, mas também não despreocupado ao executar a sua acção. Seja concreto no que tem a fazer. Não proceda como se procede «em geral». O «em geral», diz Stanislavsky, «é inimigo da arte».

*

É à palavra «se» que Stanislavsky chama «mágica» ou «criadora», porque ela cria, por si própria, problemas que o actor tem de resolver. Empenhando-se em resolvê-los, será naturalmente conduzido às acções interior e exterior.

O *Se* leva o actor de fora da vida real para dentro de circunstâncias imaginárias. Esta pequenina palavra torna-se criadora. Um actor deve perguntar a si próprio o que faria se estivesse em determinada situação e responder a esta pergunta explícita e precisamente.

Perguntando «o que faria eu *se* estivesse...?» o actor não deve forçar-se a si próprio a acreditar que *é* determinada pessoa

nas mesmas circunstâncias. *Se* é uma suposição e não implica ou afirma qualquer coisa que existe. Ajuda apenas a pensar em qualquer coisa que *pode* existir.

O *se* estimula uma verdadeira *actividade interior* porque um actor, perguntando o que ele próprio faria, estimula as suas próprias emoções e persuade-se a si próprio de que se encontra nas circunstâncias imaginárias do carácter que representa.

O *se* é um poderoso estimulante da imaginação, do pensamento e da emoção. Um actor deve agir sempre usando o *se mágico*. Ele conduzirá a um funcionamento interior do estado de criação (*).

EXERCÍCIOS DO «SE»

1. Está a vestir-se para um importante recepção. Que faria *se* as luzes se apagassem repentinamente?

2. Veio para ver um amigo doente. Que faria *se* na casa dele encontrasse uma pessoa que não visse há muito tempo e que considera sua inimiga?

3. Preparou tudo para ir gozar as suas férias (bilhetes, hotéis, etc.). Que faria *se* alguém do seu escritório o chamasse e lhe dissesse que tinha de adiar as férias?

4. Pense, por um momento, que no local onde trabalha também estivera um homem que perdeu a razão e se tornou um louco perigoso. Que faria *se* soubesse que ele fugira do manicómio e está atrás da sua porta?

(*) Stanislavsky escreveu numa das suas cartas a Lubos Gurevich que, em 1931, Charles Chaplin afirmara num artigo que usava o *se* em todo o seu trabalho criador. — (N. da A.)

*

As *circunstâncias dadas* são o enredo da peça, os acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da acção, as condições de vida, a interpretação do encenador e dos actores, o palco, os acessórios, a luz, os efeitos de som, etc. — todas as circunstâncias que se deparam ao actor ao longo da criação do papel.

Um actor deve familiarizar-se tanto mais com o envolvimento — as *circunstâncias dadas* — quanto mais extensa for a sua participação na peça. E quanto mais o conseguir, maior será a verdade das emoções que deve transmitir.

EXERCÍCIOS PARA «CIRCUNSTÂNCIAS DADAS»

Execute, justificando-as, estas acções sobre «circunstâncias dadas»:

1. Vista uma camisa nova para ir dançar a bordo de um barco. Vista uma camisa lavada depois de um dia de trabalho numa mina.

2. Prepare-se para ir para férias; para ir para a guerra.

3. Entre no seu apartamento, à noite, depois de uma festa. Entre, de manhã, no escritório.

4. Chega de Paris. Regressa de Nova York.

Apetrechar a sala em que executa o exercício. Haverá um efeito psicológico que o ajudará a sentir mais fàcilmente. Em cada exercício pensar no seu objectivo.

I — *Aparecimento recente ou remoto da encenação*

André Veinstein

Introdução

Os motivos — exclusivamente de ordem histórica—que nos impediram de concluir pela exclusão da representação não bastam para justificar a existência da encenação.

...as origens do teatro — que os historiadores constantemente fazem recuar no tempo — parecem, precisamente, demasiado antigas para poderem ser localizadas, e a sua evolução, que não é marcada por nenhuma modificação notável de estrutura, parece ter ignorado a existência da encenação. Segundo a opinião corrente, o «nascimento» da encenação situar-se-ia em França pelo menos há cerca de cento e vinte e cinco anos: donde um novo elemento de ordem histórica que faz da encenação uma actividade de origem recente. Ora, segundo se admite ou rejeita um tal óbice, fica dependente, por outro lado, a solução de outros problemas, nomeadamente aqueles que dizem respeito às relações do autor e do encenador — este último fazendo figura de parasita ou de usurpador, que surgirá como um novo rico.

As opiniões contraditórias

O simples facto de situar no curso da história do teatro o aparecimento da actividade a que chamamos hoje *encenação*, constitui, pelas opiniões divergentes ou contraditó-

rias suscitadas, um dos melhores exemplos da confusão que reina no estudo dos diferentes problemas que temos de examinar.

Se nos limitarmos, de facto, a mencionar as respostas mais contraditórias, seremos levados a admitir quer a encenação é tão antiga como o próprio teatro, ou que data do século passado.

Notemos imediatamente que tais oposições não traduzem sempre o antagonismo que existe entre adversários e partidários da encenação: críticos, historiadores favoráveis às concepções modernas da encenação, e também encenadores ligaram-se na opinião segundo a qual a encenação deve ser considerada uma novidade.

Reproduzamos alguns dos testemunhos pertencentes a cada um desses dois grupos de opiniões.

Opiniões atribuindo á encenação origem recente

Claude Berton, nas suas *Masques de la Comédie*, considera que o encenador profissional (que ele chama *producer*) apareceu entre o pessoal do teatro em França nos últimos anos do século XIX. Admite que «os grandes directores de outrora» foram «producers», mas os exemplos que cita — Hostein, Montigny — pertencem ainda ao século XIX. Sempre segundo Berton, «esta arte particular de organizador, apresentador, ensaiador, empreendedor da exibição, de mestre ilustrador, de coordenador» teria sido introduzida em França sob a influência britânica e resultaria do jogo combinado de circunstâncias várias, tais como as exigências de um público mais culto, habituado aos benefícios resultantes dos progressos materiais, e à influência das modificações sofridas pela técnica da produção: desenvolvimento do «empreendimento de grupo», «espe-

cialização dos labores», encanto exercido pelas «visões sensacionais do cinema».

Joseph Kessel, num primeiro artigo que extraímos da sua crónica teatral publicada no *Gringoire*, escrevia: «o nosso século viu, no domínio teatral, formar-se, precisar a sua figura e crescer em importância uma personagem nova: o encenador.

«Antes, um espectáculo dramático ou cómico era composto da união e das reacções recíprocas de dois elementos essenciais que eram a obra e o intérprete. Um conduzia o outro ou servia-o sem intermediário, com franqueza e simplicidade.

«Sem dúvida que o *régisseur* (*) intervinha também no arranjo, na organização exterior o interior do espectáculo (...) Tinha por missão inspirar simplesmente o ritmo e o movimento do espectáculo. Anónimo, apagado, o *régisseur* era uma espécie de regulador quase automático.

«Mas apareceu Antoine.

«(...)Nascia o encenador, o organizador do jogo.

«Entre ele e o *régisseur* havia tanta distância como entre um contramestre e um inventor».

Num segundo artigo, Kessel observa ainda: (...) «O aparecimento, há uma trintena de anos, do encenador na vida do teatro é uma novidade, não apenas feliz, mas necessária», precisando: «na tragédia grega, nos mistérios, na Commedia dell'Arte, no tempo de Isabel, de Luís XIV, em todas as grandes épocas teatrais, numa palavra, podia passar-se sem esta direcção oculta. A mitologia, a fé cristã, a alegria popular ou os gostos que formam a estética intangível de uma sociedade fechada— eis quais eram os verdadeiros encenadores (...)».

(*) Não traduzimos por não encontrarmos bem definidas as funções em relação à nomenclatura portuguesa. De facto, o «régisseur» pode ser ao mesmo tempo ensaiador, contra-regra e director de cena. — (N. do T.)

Uma opinião semelhante foi expressa por Henri Beaulieu: «No tempo de Molière, a encenação não existia». Marcel Espiau: «antes da guerra os encenadores não existiam. (O encenador) nasceu em peças saltitantes, insignificantes, as operetas, as comédias musicais. Impõe-se e fica enraizado. O director, «em tempo já recuado», regulava o jogo dos comediantes. Era ele quem indicava as entradas, as saídas e tal atitude silenciosa. Chamava-se Porel, Gaveau, Antoine, Gémier, Max Maurey, Fabre, chamava se, sobretudo, o autor».

O encenador Georges Pitoeff põe, sem hesitação: «o encenador é de criação recente: algumas dezenas de anos. Apareceu na Alemanha e na Rússia. Veio para França com Antoine».

O historiador teatral alemão Arthur Kutscher crê poder observar igualmente que «foi no século XIX, com o grande desenvolvimento das preocupações cénicas, que se descobriu a função do encenador».

Segundo Charles Dullin — e as suas afirmações valem, sem dúvida, para o teatro francês antes de Antoine — o trabalho de encenação era efectuado pelo autor com auxílio do *régisseur* geral.

Lauret afirma, igualmente, no seu *Teatro Alemão do Nosso Tempo*, que «o encenador é um produto do nosso tempo».

O encenador alemão Paul Legband sustenta, por seu lado, que a encenação, tal como a concebemos, só apareceu no princípio do século XIX.

O actor e encenador americano Orson Welles considera que a encenação é uma «instituição recente», mas que se estabeleceu com carácter permanente.

Do mesmo modo, Evreinoff pensa que, no antigo teatro russo, o encenador existia, adoptando as conclusões contidas nas *Novas Tendências Teatrais*, de Markov, que precisa: «Os actores distribuíam-se em cena em obediência a uma ordem

estabelecida e consagrada por uma longa actividade cénica». Precedentemente, Evreinoff revelava que fora Gogol quem, «pela primeira vez nos anais do teatro russo, falou de encenação». Segundo o escritor russo, a encenação «deve ser realizada de uma maneira realmente e completamente artística (...) e confiada a nenhuma outra pessoa que não seja o melhor actor e artista que se encontre na companhia».

Se se passar em revista as obras consagradas ao estudo dos antigos teatros do Oriente e do Extremo-Oriente, a encenação parece ter sido uma «função inexistente», para nos servirmos da expressão empregada por Tchiao Tcheng Tchi a respeito do teatro chinês, enquanto este autor verifica que ela assumiu um lugar predominante no teatro moderno. Precisa que o que tornava esta função inútil era a criação, pelos primeiros actores chineses, de uma espécie de alfabeto para uso da representação, o qual se destinava a fixar, para a posteridade, os movimentos, as canções, a indumentária e certas fórmulas do texto, que uma tradição rígida contribuía para respeitar. Nenhuma alusão ao encenador, também, na obra igualmente consagrada ao teatro chinês por Arlington.

É bastante curioso notar que nenhum desenvolvimento preciso no que se refere quer ao exercício da função da encenação, quer à existência de um especialista encarregado dessa função, em obras tais como a de Antonin Artaud sobre o teatro balinês, e que, no entanto, este autor escolheu como ilustração de um teatro que deve todo o seu valor artístico à encenação, ou tais como descrições de viagem, incluindo a de Camille Poupeye, apesar de os problemas da encenação serem familiares a este autor, a quem se deve um estudo documentado sobre a encenação europeia contemporânea.

Os estudos clássicos consagrados aos diferentes teatros japoneses, como por exemplo o de Albert Maybon, ou, ainda, a introdução redigida por Noel Peri na sua tradução de

Cinq Nô, não contém qualquer alusão à existência de um encenador (*).

.....

Legband que, sobre este ponto, não limita as suas investigações ao teatro alemão, revela que, em 1712, Christlob Myleis reclamava um «vigilante», para que a verosimilhança psicológica da obra fosse respeitada; que, na mesma época, Schlegel, em Copenhague, desejava, para reformar o teatro, o aparecimento de um homem enérgico, cuja principal função teria consistido em dirigir o trabalho dos actores. Na Alemanha, declara Legband, a partir de Lessing, a «ideia de um *régisseur*» não se ausentava da teoria e da prática. Em França, sempre segundo o mesmo autor, Lekain pede, em 1757, que o teatro seja submetido a uma lei de unidade. Diderot preconiza, pretende ele, ainda, a vinda de um director independente dos actores e capaz de decidir os problemas artísticos a resolver; que Joseph Frecher von Somnenfels, em 1767, quando era director do Burg Theater de Viena, desejava que um *régisseur* se ocupasse da disciplina do espectáculo — coordenação dos elementos da representação, posição dos comediantes em cena — exigindo deste novo colaborador que assegurasse a unidade de estilo da acção dramática. Legband refere ainda que, dez anos depois, foram os actores do Burg Theater que reclamaram, por sua vez, a constituição de um «conselho de *régie*». Legband recorda o programa elaborado por Goethe no *Wilhelm Meister*, o qual implicava, em grande parte, o aparecimento do ence-

(*) Este autor refere-se ao papel, semelhante ao do nosso *régisseur*, desempenhado pelo *koken* ou *kokennin*, «vigilante», que assiste à execução do espectáculo em trajo normal, sentado ao fundo da cena, depois de ter disposto os objectos necessários à representação, fornecendo os acessórios que o espectáculo exige e resolvendo os incidentes que possam surgir. — (N. do A.)

nador; finalmente, que em 1776, sempre segundo Legband, um autor francês, Mercier, preconizava a necessidade de uma autoridade intermediária, distinta do autor e do actor.

Confessemos que o conjunto destes testemunhos parece dar às precedentes conclusões um fundamento sério; mas, na realidade, nos próprios estudos de que os extraímos, encontram-se bastante curiosamente misturados com observações que nos impedem de os aceitar sem outro exame.

Assim, Legband tão depressa afirma que o aparecimento da encenação — tal como nós a concebemos — é recente, como logo evoca o monge regulador da representação dos mistérios da Idade Média, os padres agindo como encenadores nos teatros jesuítas entre os séculos XVI e XVII, precisando que estes últimos se ocupavam da maquinaria, da indumentária, da iluminação e consagravam às obras numerosos ensaios, atestando o cuidado de imprimir um estilo à representação. Cita, como referência, uma obra teórica devida ao padre jesuíta Franciscus Lang: *Dissertatio de Actione Scenica.* Nota ainda que, do meio do século XVII a meados do século seguinte, cada companhia tinha um chefe que desempenhava, melhor ou pior, o papel de encenador. Referindo-se ao testemunho de Riccoboni, Legband conta, ainda, que no Hotel de Bourgogne os actores discutiam o seu papel na presença de um *intendant de menus*, encenador oficial, que não era outra coisa senão o organizador dos prazeres da corte. Admite que Shakespeare e Molière foram autênticos encenadores. Observa, enfim, que, na primeira metade do século XVII, a directora de um teatro alemão, Caroline Neuber, desempenhava o papel de encenador. Por seu turno, Arthur Kutscher reconhece que o *meneur du jeu* sempre existiu e alude às Paixões francesas, italianas e alemãs da Idade Média. Pretende que é substituído, mais tarde, pelo autor, o actor principal, o maquinista (teatro barroco) ou o director, precisando que estas diferentes personagens não eram, na realidade,

senão meros vigilantes da cena e que só sob o efeito de uma especialização e de uma complexidade acrescida aos meios de expressão cénica surge a necessidade de assegurar um trabalho de conjunto mais eficaz e que assim se descobriu a função do encenador.

Por sua vez, Evreinoff, descrevendo os intermédios coreográficos dados em 1675, no Teatro da Corte do Czar, a *Câmara de Comédia*, assinala que um engenheiro, e não um bailarino, era o encenador. Nota, mais adiante, a propósito das representações dadas na Rússia de algumas peças de Molière, no começo do século XVIII, «que o enredo permitia ao encenador ostentar todo o luxo possível». Noutro lado, enfim, alude ao espectáculo montado, em 1911, «por um actor-*régisseur*, Sandounov, o Stanislavsky da época». Por mais formal que tenha sido Tchiao Tcheng Tchi na sua conclusão, negando a existência da encenação no antigo teatro chinês, algumas das suas explicações revelam um certo número de factores contraditórios. Assim é que afirma ser «o professor de arte dramática quem, antecipadamente, diante dos seus alunos, preenche, de alguma maneira, o papel do encenador». Nota, ainda, que a sólida formação dos actores chineses, a sua disciplina, o seu respeito pela tradição, não bastavam para suprir, de facto, a ignorância que muitas vezes demonstravam da intriga da peça e das réplicas dos seus comparsas, sendo necessário que o actor principal se tornasse, «não obstante», o encenador. Isto, para o repertório habitual; para as peças novas, Tchiao Tcheng Tchi tem o cuidado de precisar que «é ao intérprete principal que incumbe a tarefa de distribuir as réplicas pelos seus colegas e de os reunir com vista a um ensaio geral». E Tchiao Tcheng Tchi conclui: «Disto resulta que o intérprete principal se torna, em certos casos, momentâneamente, um verdadeiro encenador». Enfim, revelemos, desde já, no mesmo autor, afirmações que nos parecem do mais alto interesse. Relata, de

facto, que o muito antigo teatro chinês da dinastia do T'Ang (618-935) contém uma classificação na qual aparecem, nìtidamente, certas funções e certos empregos preenchidos pelos actores dessa época. Distingue:

1.º O Mono-Ngi: o que dirige.
2.º O Yui-Hi: o que ordena.
3.º O Fou-Tsing: o que executa.
4.º O Fou-Mono: o que faz rir.
5.º O Tchoang-Kou: o que se disfarça de homem distinto.

Assim, como se vê, os dois primeiros qualificativos — o próprio Tchiao Tcheng Tchi o nota — dizem respeito aos dirigentes da cena.

No seu *Teatro Japonês*, Albert Meybon não se esquece de acentuar que os intérpretes do teatro Kabuki constituíam, nas suas origens (princípio do século XVII) um «mundo fortemente hierarquizado, tendo as suas leis, os seus usos (...) em que o actor principal era senhor absoluto». «(...) o actor é em cena o senhor único, absoluto, infalível, a fonte de toda a autoridade, o mantenedor dessa disciplina estrita e severa que assegura uma execução impecável».

Fazendo a «média» deste conjunto de considerações, não é surpeendente que o recente *Oxford Companion to the Theatre* indique que sòmente depois do começo do século XX a encenação se tornou uma profissão independente, distinta das do autor e do actor e que o encenador assumiu uma posição predominante; que no princípio, «a peça era encenada pelo autor ou pela vedeta *(star)* no século XVIII; depois, pelo actor-director, no século XIX ou, na comédia (numa época que não

se precisa) pelo director da cena *(stage-manager)* ou, correntemente, também, pelo ponto». Segundo a mesma obra, o primeiro encenador, no sentido moderno da palavra, foi provàvelmente George, duque de Sax-Meiningen.

Notemos que, enunciando alguns destes factos, certos autores têm consciência da contradição em que parecem caír e tomam o cuidado de notar que os termos *encenação* ou *encenador*, aplicados por eles a determinadas actividades ou a determinados homens de teatro do passado são tomados num sentido diferente daquele que se lhes atribui hoje.

Portanto, põe-se desde já uma questão de definição: foi o que sentiu perfeitamente Akakia Viala na sua *História da Encenação na Primeira Metade do Século XIX*, quando, adoptando uma conclusão que pode rematar a exposição das opiniões deste primeiro grupo, escreve: «A encenação não é uma invenção do século XIX. Só a partir do século XIX se passa insensìvelmente da *régie*, isto é, de uma ordenação objectiva consistindo na descrição da animação teatral e dos acessórios necessários à representação, ao que nós chamamos actualmente «encenação», quer dizer, uma interpretação pessoal sugerida pela obra dramática e coordenando todos os elementos do espectáculo, muitas vezes segundo uma estética particular (...) (*) o nosso teatro substitui (...) o *régisseur* pelo encenador (...) (**).

(*) A mesma autora precisa, aliás, que «dois factos se revelaram, então (...): por um lado, o nascimento dessa nova arte que, a pouco e pouco, conquistou um lugar no mundo teatral e uma designação na linguagem: a *encenação;* por outro lado, a criação de uma nova função de arte dramática: a do *encenador*». — (N. do A.)

(**) A mesma opinião é partilhada por Colley Sprague: «antes da aparição deste tirânico recém-vindo, o moderno encenador, o trabalho estava quase totalmente nas mãos do director de cena *(stage director)*» — (N. do A.)

Opiniões atribuindo a encenação origem remota

Limitemo-nos (...) a agrupar cronològicamente estas opiniões, tomando por guia André Gervais, cujos *Propos sur la Mise-en-Scène* contêm uma exposição sistemática, citando as concordâncias reveladas entre alguns outros autores.

Gervais sustenta que «nas formas mais primitivas do teatro, no meio das primeiras faíscas de arte dramática irradiando das sociedades selvagens, logo que, naturalmente, organizam as cerimónias em espectáculo, vê-se surgir o antepassado do encenador, o Mago, o Feiticeiro ou Sacerdote» Gaston Baty pretendeu, por sua vez, que «a função (de encenador) é tão antiga como o próprio teatro. Em longínquas idades, no fundo de um santuário egípcio, um sacerdote fazia evoluir os recitantes que figuravam a família de Osiris, enquanto as carpideiras se lamentavam em torno de Isis e os cantores comentavam a acção. Era já um encenador. Paul Blanchart retoma a mesma opinião na sua *Histoire de la Mise-en-Scène*, que encontraria ainda confirmada, sempre segundo Gervais, pelo antigo teatro indiano: um livro sagrado ou veda contém um conjunto das prescrições concernentes ao teatro: «Este veda, pretende Gervais, é, segundo crença, Brahma, criador do mundo, autor supremo de que um santo (Barata), grande ordenador das cerimónias no céu, é o depositário. É ele, encenador celeste, que ensina aos poetas a comporem as suas obras e aos homens a interpretá-las. A dramaturgia hindu será, portanto, directamente extraída das fontes da mitologia, todas as suas criações serão encarnadas em personagens de inspiração divina (...) a interpretação, sob a autoridade do chefe religioso, será assegurada pelos sacerdotes e iniciados, perante uma assistência de fiéis». Gervais crê poder adoptar a mesma conclusão para o Japão, a Pérsia, o Egipto e o Tibet. Conclui: «desde as primeiras manifestações, o teatro fez surgir a

necessidade de reunir numa só cabeça e numa só mão todos os elementos constitutivos do espectáculo. Com o teatro nasce a encenação». Émile Fabre, logo no começo das suas *Notes sur la Mise-en-Scène*, salienta que, «se não há talvez mais de um século que se fala de encenação, não é que se ignore até aí o que ela teria sido. De todos os tempos, autores e comediantes discutiram a maneira de apresentar uma peça em público». Fabre cita os nomes de Aristóteles, Corneille, Cervantes, Voltaire, Diderot, Lessing.

Théodore Komisarjevsky e André Boll concordam em observar que se o termo encenação é recente, «a coisa existe desde há muito tempo, desde que o teatro nasceu, desde Ésquilo, para não dizer desde Thespis». Paul Blanchart ultrapassa, sem hesitação, a opinião precedente, pondo, nìtidamente, na sua *Histoire de la Mise-en-Scène* que Thespis é o primeiro encenador que a história permite revelar.

Numerosas indicações podem ser recolhidas para os períodos que seguem: «na Grécia, sempre segundo Gervais, o poeta é, ao mesmo tempo, senhor da representação» (Ésquilo, Sófocles). «Ele (o poeta) dirige os ensaios das coreutas e comanda o arconte epónimo, que tem a direcção superior, instrui os actores, estuda, regula as evoluções, imagina os passos e interpreta, por vezes, o papel do protagonista. Controla a partitura musical, algumas vezes ele próprio a compõe. Os mínimos pormenores da execução são submetidos ao seu exame. Escolhe a forma e a cor da indumentária, manda executar a decoração, decide do mibiliário, regula o som, assegura o policiamento do teatro e dos bastidores. Numa palavra, «encena». Lucien Dubech não tem outra opinião quando nota que Ésquilo foi, ao mesmo tempo, autor, actor, *régisseur* e coreuto: pensa, no entanto, que Sófocles, de saúde mais fraca, se limitou a compor a parte literária. Acentua que um cidadão chamado coregio era encarregado do recrutamento dos

actores e ensaiava-os. Mais tarde, o poeta foi substituído por um corodidascalo, ensaiador, *régisseur* e encenador, «que tinha vários assistentes». A mesma observação se encontra na obra citada de Paul Blanchart. Assinalemos—porque, nesta matéria, os documentos iconográficos são raros — a reprodução de uma cena num mosaico de Pompeia, representando um coregio. E dirigia um ensaio. Uma outra ilustração representa um corodidascalo conduzindo um coro de mulhers. Jacques Copeau empenha-se em demonstrar, quanto a ele, que os dramaturgos mais representativos, Ésquilo, Aristófanes, Shakespeare, Molière, Racine, foram encenadores. A opinião de um Gervais, de um Blanchart, de um Dubech, atrás referidas, encontra-se igualmente *em La Vie de l'Art Théâtrale*, de Gaston Baty e René Chavance.

Passando à história do teatro romano, Gervais pretende que o encenador desaparece no declínio crescente que desagrega, a pouco e pouco, todo o teatro. Encontra, neste acontecimento, um dos principais exemplos sobre os quais se edificará uma tese (...) pretendendo que a existência do encenador corresponde à necessidade fundamental da arte dramática de estabelecer e conservar o equilíbrio dos seus elementos constitutivos: pensamento e plástica. O encenador, sempre segundo Gervais, é, essencialmente, o laço entre estes dois pólos: a criação espiritual e a sua tradução cénica e o desaparecimento de uma arrrasta, necessàriamente, o desaparecimento da outra.

Assinalemos, porém, que Lucien Dubech menciona a existência, no teatro romano, de um chefe de comanhia, o *dominus regis* de que não define, é verdade, todas as atribuições, mas que acumula, segundo ele, a de encenador, produtor do espectáculo, director principal e *régisseur*.

No decorrer do período que se situa entre os séculos IX e XIV, o autor-sacerdote-intérprete é, segundo Gervais, o ence-

nador da maioria dos espectáculos que deixaram o coro ou a nave para se instalarem no adro das igrejas.

Nos séculos XIV e XV, com os mistérios, «momento supremo da arte dramática», para empregar a expressão de Gervais, estabelece-se a soberania do encenador. Blanchart acrescenta, a este respeito: o senhor da representação, autor-sacerdote, que se tornava encenador, mandava executar, sob a sua direcção, o trabalho de construção da cenografia e dos acessórios e dirigia os ensaios, que duravam alguns meses. Durante os ensaios dirigia o trabalho do coro, ordenava pormenores, harmonizava o conjunto (representação, texto, mobiliário, música) presidia aos estudos e mantinha a disciplina indispensável entre os colaboradores. Para Lucien Dubech, «sacerdotes, legistas, cristãos de todas as condições — poucos gentis-homens — reuniam-se para montar uma peça à glória de Deus e dos Santos. Era nomeado certo número de *condutores*, adoptando-se um regulamento severo (...) Os condutores encarregavam-se um do cenário, outro da encenação, outro da música ou da maquinaria, do texto e dos papéis. Assinava-se um contrato em pergaminho. Cada um era responsável, na parte que lhe competia, pelo desenrolar da representação. A participação nas despesas era facultativa e os lucros («se os houvesse») distribuídos segundo os serviços prestados (...) O mesmo autor atribui, por outro lado, ao condutor da representação o papel do *régisseur* actual.

Fiel à sua tese, Gervais sustenta que, no século XVI, na desordem geral e brilhante da Commedia dell'Arte, o encenador torna a desaparecer.

Passando, em seguida, ao estudo do teatro isabelino, Gervais refere-se exclusivamente ao caso de Shakespeare, o «encenador por excelência», no qual, «como no poeta trágico grego, as funções de criador e de realizador coincidem (...). Mas enquanto Sófocles se inicia no ofício de actor-encena-

dor, depois de a ter concebido e para traduzir a sua obra, Shakespeare seguirá este caminho em sentido inverso». Pierre-Aimé Touchard, em *Dionysos*, acrescenta, sobre este teatro, algumas observações complementares: distingue, no período isabelino, duas formas de espectáculo: o *teatro de corte* e o *teatro ambulante*. O teatro ambulante, com os seus chefes de companhia-encenadores, de que Shakespeare é o exemplo mais ilustre; o teatro de corte, com o seu encenador ou mestre de *revels*, que tinha por tarefa «convocar as companhias de actores, fazer representar as peças e, depois, de tesoura na mão, cortava, revia, modificava, transformava as obras escolhidas, a fim de as adaptar ao público aristocrático diante do qual iam ser representadas». Gervais e a maioria dos autores citados não vão além deste último período. Acrescentemos, no entanto, uma alusão de Paul Blanchart às festas reais de Versailles, de St.-Germain, de Fontainebleau, de Chambord, «apoteoses reais da encenação clássica», e as muito breves indicações que Émile Perrin consagra a esta investigação histórica, de que sente a utilidade nessa apologia da encenação que o seu *Étude sur la Mise-en-Scéne* constitui e no qual Molière aparece como o primeiro encenador (...). Depois, verifica que a presença do público na cena até meados do século XVIII limita a encenação apenas à representação dos actores,

Boris E. Zakhava

Para esclarecer completamente as relações entre o actor e o encenador é necessário compreender duas qualidades particulares da arte teatral. A primeira é a base colectiva das produções teatrais; a segunda é que a base da produção é o actor, ser humano que, a despeito de ser a matéria-prima com a qual o encenador exerce a sua arte, é também, por si, um criador.

A montagem de uma peça requer não a utilização de um só processo artístico, mas a combinação de muitos. O autor, o actor, o cenógrafo, os músicos, o figurinista contribuem todos com a sua quota-parte de energia artística para o espectáculo. Daí a arte teatral emergir, não como a expressão de um indivíduo, mas de um «colectivo», sendo este último o autor do espectáculo.

Se qualquer um dos componentes empenhados numa produção atribuir a si próprio a função de «autor», fá-lo-á em prejuízo da iniciativa dos outros componentes e, assim, a produção perderá unidade, flexibilidade e liberdade. Intimamente ligada a isso, surgirá uma perda do poder de convicção, um factor insubstituível em qualquer empreendimento artístico importante. Só quando cada um dos participantes do processo artístico criar livremente e sem constrangimento os requisitos exigidos pelas leis da arte teatral e com a activa colaboração dos outros artífices, a peça assumirá uma harmoniosa unidade construtiva. Não de um só indivíduo,

não de determinada arte, mas sim em conjunto, de modo a surgir no teatro como um único artista colectivo que mantenha a verdade da peça.

Na história do teatro, familiarizámo-nos com períodos em que uma ou outra arte especializada do teatro usurpa uma posição que não está de harmonia com a natureza colectiva das produções dramáticas. Famoso no seu tempo foi Sologub, que era da opinião de que o teatro era propriedade exclusiva do autor.

«O primeiro inconveniente que precisa de ser eliminado é o actor — pretende Sologub. Quanto mais talentoso for o actor, tanto maior será a sua tirania sobre o autor e pior será a peça que representar». De acordo com Sologub, a produção devia fazer-se da seguinte maneira: «O actor será substituído por um leitor ou, o que é preferível, será ele próprio o leitor. O leitor deve sentar-se tranquilo e pacientemente num recanto remoto, perto do palco. Poderá ter uma mesa sobre a qual colocará a peça que vai ser representada. Quanto tudo estiver em ordem, começar-se-á. O leitor lerá o título da peça, o nome do autor, as personagens e as indicações cénicas. A seguir, passará à leitura da peça, incluindo todas as rubricas, por mais insignificantes que sejam. Durante esse tempo, o pano deverá estar subido de modo a revelar os actores que executam tudo o que for indicado pelo leitor da peça».

Desta forma, o actor transforma-se em fantoche. Isso, porém, de modo algum perturbou o criador do teatro de «uma só vontade». «No fim de contas, que diferença faz se o actor for um fantoche?» — pergunta Sologub. Este género de usurpação levará fatalmente ao abaixamento do nível de produção e do teatro em geral. Uma peça lida clara e distintamente está longe de ser um espectáculo teatral, pois com a leitura apenas se evidenciam as qualidades lite-

rárias. Para podermos mostrar os seus valores dramáticos temos de *representá-la*. Outras tentativas para se levar por diante o princípio de «uma só vontade» podem encontrar-se fora do domnio da literatura teatral, pois muitas vezes depara-se-nos semelhante oportunismo entre os encenadores. Temos, por exemplo, o caso de Gordon Craig, muito conhecido na Rússia pela sua encenação do *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscovo. Nessa altura, afirmou que o teatro não precisava nem de autor nem de actores. A posição adoptada por Craig em relação aos autores era uma reacção de ordem estética, contra a tendência revelada por estes para fazerem literatura no teatro. Mas Craig também era contra os actores. Escreveu, ao tempo, que representar não era uma arte, acabando por dizer que os actores deviam desaparecer e, em seu lugar, colocar-se uma figura sem vida, a que chamaria *surmarionette*.

Assim, vemos muitas vezes o autor e o encenador, cada um deles firme na sua convicção predilecta de «uma só vontade». Em ambos os casos citados aparece o actor substituído por um fantoche. Cada qual, dessa maneira, tenta anular as formas existentes de expressão artística, na esperança de criar só por si.

Muitas vezes é o actor quem atenta contra o trabalho colectivo. A «estrela» ou o «astro» monopolizam a peça, destruindo, frequentemente, passagens onde o seu talento não é favorecido. Os actores desse género nunca criam, verdadeiramente, uma personagem; são eles próprios (1). Rodeiam-se de um elenco qualquer, pois só eles devem evidenciar-se como «única vontade» que leva a peça por diante. O resultado é o público perder o *conjunto* da peça, seja ela o *Hamlet* ou o *Otelo*. Nas produções desse género, o espectador vê a «vedeta» e ignora o resto do elenco. E, assim, o público não pode compreender um espectáculo distorcido. É impossível compreender *Hamlet* se os papéis de Polonius, Rosencrantz ou todos os chamados papéis secundários forem indevidamente tratados.

Em todos os casos de usurpação dos direitos criadores por uma pessoa ou por outra, a produção perder-se-á, quer em virtude de a peça ser mecânicamente adaptada à casmurrice do encenador, quer porque a interpretação do actor se subordina à satisfação do seu *ego*, interferindo com o autor que, por sua vez, não aceita as ideias do encenador. Assim, o resultado é transformarem-se seres humanos em autómatos e a arte numa mistela. Além disso, a própria natureza do teatro exige que todos os fios desse tecido se entreteçam de maneira a darem origem a uma vida vibrante, que deve impregnar todas as palavras, todos os movimentos do actor, todos os efeitos de cena. Tudo isso se combina para que a vida seja apresentada no seu todo, como uma harmonia orgânica das emoções humanas, da qual nascerá a vontade criadora do colectivismo teatral.

As tendências perniciosas que apresentámos acima são filhas de «individualismo desmedido». Poderiam Sologub ou Craig compreender como o desenvolvimento de uma arte pode atingir o seu ponto mais alto graças à energia colectiva de um grupo de artistas criadores? É evidente que não, pois para eles nada mais existia sobre a terra além do seu inchado e sacrossanto «Eu». Parecia-lhes que, sem esse «Eu», haveria o vácuo e a morte para a humanidade e para todo o universo. É esse o erro dos que professam a ilusão do individualismo subjectivo. A qualidade válida do teatro, tal como nós a concebemos, não permite essas ilusões.

Uma produção séria, em teatro, não se pode limitar ao resultado de um desejo subjectivo de uma única personalidade criadora. Nem tão-pouco pode ser *governada* pela vontade isolada de qualquer um dos componentes de uma peça. Um artista produtor que participa na realização de um espectáculo não deve ter vontade própria, mas sim uma vontade que se una à vontade colectiva.

Infere-se disto que qualquer realização séria requer a presença de um desejo colectivo dirigido no sentido de um único desejo colectivo. Isto só é possível se o grupo se encontrar intimamente unido, de modo a criar um método comum de produção artística. A verdadeira essência de colectivismo em teatro filia-se na interdependência e cooperação. Uma honesta liberdade de expressão é um direito e um dever que se ampara antecipadamente. A liberdade criadora das pessoas que participam na produção de uma peça é o resultado de se compreender a necessidade, através da colaboração de todos, dessa relação. Dessa forma, todos os que nela tomam parte desempenham uma função especial. A sua liberdade criadora é apenas limitada por aquilo que separa a sua especialidade das outras: o actor representa, o encenador encena, etc. (2).

Da coordenação do colectivismo teatral, quando este começa a funcionar, observamos uma nova e bem definida qualidade que diz respeito ao teatro: *a sua natureza analítica.* No teatro não há apenas muitos artistas, mas também muitas artes que se ligam intimamente umas às outras. Há a literatura, a arte de representar, as artes gráficas, a música, a dança, etc. Reparamos, porém, que apenas uma delas, a arte de representar, diz respeito ao teatro e que as outras também existem fora dele. Desse facto nasce a necessidade de se organizarem essas artes de modo que da reunião de todas elas nasça um «resultado teatral», e não a exibição exagerada de uma só dessas artes, em prejuízo das outras. Todas as artes devem ser convertidas em termos teatrais e desempenhar uma função dramática. E, no desempenho dessa função, cada uma dessas artes assumirá um novo carácter, com um fim teatral (3). A música teatral não se assemelha a nenhuma outra, do mesmo modo que a arte gráfica teatral é diferente das restantes artes gráficas, o mesmo acontecendo com as outras artes.

Com que fim são distribuídas essas tarefas especializadas entre os que participam numa produção dramática? O que é que lhes confere essa qualidade teatral? Em primeiro lugar, seja-nos permitido determinar o ponto focal sobre o qual incide todo o trabalho colectivo. Torna-se logo evidente que a posição do actor se encontra nesse ponto focal (4).

A arte de representar existe apenas em teatro. O actor só pode projectar-se no teatro, enquanto o autor pode escrever livros, o cenógrafo pintar murais e assim por diante.

Apresentemos o caso desta forma: um actor pode subir para um estrado e contar um incidente a um amigo quase da mesma maneira como o faria no teatro. Nesse caso, o que é o teatro? É o edifício onde se leva uma peça? Ou não será antes o local onde o actor se revela, *ao representar?* Uma peça escrita mas não representada não é teatro; uma sala decorada com pinturas não é certamente um teatro.

Mas uma simples anedota, bem contada e demonstrada com auxílio dos truques, gestos e inflexões de um actor e as improvisações que revelam um artista consciente da sua influência sobre os espectadores é teatro ou, pelo menos, o embrião do teatro. O actor não pode existir fora do teatro pois ele, por assim dizer, leva o teatro consigo ou, melhor, dentro de si. É o teatro e não pode ser separado do teatro, nem o teatro dele. Por isso dizemos que o actor é a parte mais importante, a base do teatro.

Podemos também chegar a essa conclusão eliminando metòdicamente os vários componentes do teatro. Assim, veremos que enquanto a eliminação de qualquer um desses componentes só conduz à diminuição do interesse teatral, a exclusão do actor equivale à sua destruição total.

Vejamos se o teatro, por exemplo, pode sobreviver sem o actor. Pode, porque existe uma forma teatral, a pantomima, e porque o actor pode assumir as funções de escrever o diálogo,

que pertencem ao autor, do mesmo modo que a construção do plano de produção pode ser realizada por todos os que dela fazem parte, tanto como pelo encenador.

A esse método faltaria brilho, mas já foi e pode ser efectivo. O actor não pede auxílio ao dramaturgo por não poder passar sem ele, mas sim porque quer desprender-se de uma das suas funções originais, de modo a aperfeiçoar as outras, tais como a dicção, o movimento, etc. Ao sentir essa liberdade, sacrifica as suas possibilidades como dramaturgo, procurando novas proporções para o seu talento de representar.

Tudo isto se confirma, se examinarmos a questão à luz da história. O teatro não nasceu da literatura teatral; foi esta que nasceu daquele. O teatro nasceu das festas populares, das celebrações das cerimónias sociais e religiosas. Em certa altura do seu crescimento, nasceu a distribuição de funções e a do dramaturgo caiu na mão de especialistas. Os primeiros dramaturgos não eram literatos, no sentido abstracto da palavra. Eram, antes, homens de teatro e as suas produções tinham para eles um significado teatral e não literário. Só recentemente, com o declínio do teatro, as peças começaram a ser publicadas como obras literárias. Desta forma, os dramaturgos separaram-se dele. Este estado de coisas só pode levantar protestos da gente que trabalha para o teatro. Os primeiros dramaturgos foram filhos do teatro, ao contrário do que acontece agora, como lembra Gordon Craig, que pretendia não só colocar o dramaturgo no seu verdadeiro lugar dentro do teatro, como até eliminá-lo completamente. Queria fazer retroceder o teatro. Não é difícil verificar-se que o seu saudosismo pelas passadas glórias teatrais se assemelha ao de muitos teóricos que defendem o sistema burguês no período do seu declínio. Fazer andar para trás as rodas da história e regressar à antiga barbárie é um sonho impossível.

Nós reagimos de maneira diferente. A cotrovérsia que se verifica dentro do teatro entre pessoas com um trabalho especializado, que desempenham funções bem definidas, não é um sintoma de doença, como Craig pretende. É, antes, um sinal de progresso e é o resultado de um desenvolvimento estético da cultura dramática. Só através da especialização é possível atingir um grau desejável de excelência técnica por parte de cada um dos participantes no progresso criador. Mas, a especialização, em teatro, como em qualquer outra actividade, pode, devido à velocidade adquirida, tornar-se negativa e apresentar resultados inversos. A especialização com carácter individual arruinará o teatro. *Mas a especialização dentro dos moldes da nossa cultura socialista, com uma mais apurada penetração no espírito do colectivismo, erguê-lo-á.*

Assim, através da nossa lógica, é absolutamente inútil fazer regressar o teatro ao seu estado primitivo ou negar as realidades, que são problemas que se relacionam com o seu desenvolvimento histórico.

Os dramaturgos e o seu trabalho, como é obvio, não podem desaparecer. No entanto, o autor teatral tem que reconhecer que o actor é o elemento mais importante do teatro (5). No teatro, o dramaturgo, o encenador, o director, o cenógrafo, o músico, etc., falam ao público, não directamente, mas através do actor. Este, portanto, não só é o elemento básico do teatro, como a *figura central* da arte teatral. Só ele está em condições de estabelecer essa comunhão vital entre o público e os artífices do espectáculo e estes só se podem exprimir através dele. Todos os trabalhos especializados devem fornecer-lhe as suas ideias de maneira a ele poder dar-lhes forma; caso contrário, essas ideias manter-se-ão inertes. O actor aceita o que lhe é oferecido, avalia essas ofertas, separa o trigo do joio e, depois de permitir que penetrem o seu «eu» artístico, será capaz de as projectar para além da ribalta. As palavras do dramaturgo,

que o actor não transforma em palavras suas, transmitindo-lhes a sua personalidade, continuarão mortas; uma bonita coluna ou um lindo cenário colocados no palco, mas que são ignorados pelo actor, continuarão mortos, mais valendo que se retirem do palco. O significado dramático de todas as ideias teatrais que se encontram no palco é comunicado ao público pelo actor. Todos esses factores ou ideias têm de ser traduzidos em termos de palco, para serem teatrais. Tudo o que pretende ter significado auto-suficiente não é teatral. Por este processo, podemos distinguir uma peça de um poema ou de um romance, um cenário de um quadro, o dispositivo do palco de uma construção arquitectónica (6).

Os contributos dados ao teatro só são essenciais desde que forneçam matéria para as actividades criadoras do actor. Tudo o que é negativo para o actor é negativo para o teatro, pois o actor é o ponto focal e a base do teatro. E, uma vez que essa base fundamental é um ser humano que está relacionado com o público, o actor é um factor que distingue o teatro de todas as outras formas de arte.

O ACTOR COMO MATÉRIA-PRIMA DO ENCENADOR

Até aqui considerámos as seguintes premissas: que, acima de tudo, a arte do teatro é uma arte colectiva; que a matéria-prima básica dessa arte é o actor; que o encenador deve ser o coordenador da unidade de toda a produção e que deve representar o sentido geral (7).

Mas, uma vez que demonstrámos que o actor é a matéria-prima básica dessa arte, que o encenador é o mecânico da sua expressão, o actor surge sob novo ângulo em relação a ele. O actor é um ser humano, tendo espírito, corpo, sentimento e percepções. Em resumo: não é apenas uma matéria-prima para o trabalho criador do encenador. É, ele próprio, um criador. É simultâneamente (para si e para o encenador)

assunto e objectivo do poder criador. O que é que, no actor, é o instrumento, por assim dizer, dos poderes criadores do encenador? O seu corpo, o seu espírito, a sua personalidade? Quais são os instrumentos básicos que o actor deve explorar? A resposta a esta pergunta é fundamental.

Muitos encenadores consideram o corpo do actor como o único instrumento com o qual podem tocar. Vêem a disposição das actividades físicas dos actores como sendo o seu principal problema. Obrigam o actor a um trabalho puramente mecânico que, poucas vezes, permite qualquer latitude à sua expressão criadora. Qual é o seu método de trabalho? Encontramos um exemplo nas suas cuidadosas marcações. Quanto mais de perto o actor as seguir, mais nìtidamente copia o que foi demonstrado pelo encenador e mais este ficará satisfeito. É fácil conceber que esses actos conduzem à mecanização do actor. Dessa maneira, o actor deixa de representar um papel criador, para passar a ser o fantoche de Craig.

Há, no entanto, outra resposta não menos mistificadora para o problema. Consiste nos métodos de trabalho do encenador, quando o objectivo principal deste não é o corpo, mas o espírito do actor. O encenador, neste caso, deixará de se preocupar com a posição que o corpo do actor assume num determinado momento, para passar a preocupar-se com o que ele *sentirá* numa altura dada. O encenador acha que, se o actor sentir as emoções como deve ser, o seu corpo adoptará uma posição correcta (8). E, assim, passará a instilar-lhe as emoções que, em sua opinião, são exigidas por determinado papel. Neste caso, o actor comporta-se igualmente como um objecto sujeito à manipulação do encenador e não com uma força criadora. Desta vez apenas passará a ser um fantoche mais vivo, mais inspirado, é certo, mas de qualquer maneira um fantoche do encenador! Em nenhum destes casos se permite o aparecimento do poder criador do actor.

É, no entanto, possível um terceiro método de encenação, que nega a teoria de que tanto o corpo como o espírito do actor são apenas matéria-prima para o encenador, mas antes elementos que constituem o seu (dele, actor) poder criador. *A matéria-prima para o poder criador do encenador é o próprio poder criador do actor.*

Não é só o seu corpo ou possibilidade de sentir, por encomenda, uma certa variedade de emoções; são, sim, os pensamentos íntimos e os sonhos do actor, os seus conceitos e princípios artísticos, as suas sensações e sentimentos, a sua imaginação, as suas experiências pessoais e sociais, a sua educação, os seus gostos, o seu temperamento e o seu sentido de humor que constituem a matéria-prima para a arte do encenador.

Esta matéria-prima não é estética nem fixa. Representar é um processo e um processo implica modificações. Tendo aceitado este factor sobre o processo — de maneira a dirigi-lo e guiá-lo — o encenador tentará vencer todos os obstáculos que se opõem ao seu desenvolvimento e amá-los-á e tratá-los-á como o jardineiro trata uma planta nova. A fluidez, correntes que mudam de sentido ràpidamente e movimento contínuo — eis as coisas a que o encenador se deve habituar.

A ARTE E A REALIDADE

Quando se descobre que o trabalho do encenador se encontra intimamente ligado ao poder criador do actor, nessa altura aprecia-se em toda a sua extensão a importância do despertar de todas as possibilidades do actor. Se o encenador não atribuir auto-suficiência criadora ao papel do actor, as suas mãos ficarão vazias do único material válido para a esquematização de qualquer produção teatral. O seu material será de segunda qualidade e, em vez da vitalidade do actor, o encena-

dor terá à sua disposição uma vontade influenciada e subserviente, apenas o corpo do actor ao qual falta a energia criadora, um boneco sem alma, um fantoche de Craig. O que deve, então, fazer o encenador para conduzir o actor ao verdadeiro caminho da auto-suficiência criadora?

Para responder a esta pergunta é absolutamente necessário definir o significado da palavra «criadora» e, ainda, até que ponto o poder criador artístico difere dos trabalhos não artísticos.

Vários teóricos da arte, vários professores de estética, recusam-se a reconhecer o teatro como uma arte. Insistem em que o trabalho do cenógrafo, do encenador e do actor não cabe dentro de uma definição artística e que, por isso, o teatro não é uma arte. Assim, por exemplo, um crítico literário, famoso no seu tempo, U. Eichenwald, mantinha numa tese (da colecção *Controvérsias no Teatro*, 1913) que, uma vez que representar consiste em figurar num estrado e expelir palavras escritas por outra pessoa e totalmente estranhas a quem as diz, não se pode chamar a isso trabalho criador e, portanto, não é arte. Eichenwald disse, igualmente, que, para uma pessoa culta, o teatro era supérfluo, pois uma peça pode ser mais apreciada em casa do que na vulgaridade de um teatro, onde é destruída qualquer possibilidade de meditação. A imaginação do leitor culto, em sua opinião, é muito mais rica do que a de qualquer intérprete de uma peça, com as suas falsas tintas e o seu materialismo rude. Se o teatro era útil, era-o por agradar ao gosto de espectadores analfabetos e semianalfabetos. Muito bem. Deixemos que os espectadores que não sabem ler assistam a uma peça no teatro e que as pessoas cultas, com a ajuda da sua imaginação, consigam uma versão mais notável do que a que poderá ser apresentada pela companhia mais talentosa.

Devemos reconhecer a lógica dos argumentos de Eichenwald. No entanto, esses argumentos só têm valor para o teatro

que é considerado como tal, através da transposição de uma peça para o palco. São verdadeiros no que respeita ao teatro no qual a peça é um substituto da vida e que se oferece como uma fuga à vida. Esse teatro não tem, verdadeiramente, o direito de ser classificado como arte. O teatro que é apenas fotográfico e apenas a reprodução de uma obra literária é, na verdade, supérfluo para um público culto.

Por que bitola se mede o trabalho de um actor e de um encenador para ser criador? O actor e o encenador trabalham à base do texto que lhes é fornecido pelo autor; este último, de modo algum abdica do seu direito de criar. E não há arte em que o artista crie sem ter com quê. Todos os artistas recorrem à herança cultural acumulada na actividade a que se dedicam. Têm, evidentemente, que aproveitar-se dela na sua arte. E sabemos que, na história da arte, grandes artistas criaram as suas obras-primas servindo-se do trabalho dos seus antecessores. Por exemplo, todos sabem que Shakespeare escreveu o *Hamlet* baseando-se numa saga escandinava guardada nos cofres do literato dinamarquês Saxo Grammaticus e revista, antes de Shakespeare, por Belleforest e Thomas Kyd. Também se sabe que Ostrovsky ia muitas vezes buscar os seus enredos às comédias francesas. Isto, de modo algum diminui a nossa admiração por Shakespeare e Ostrovsky. Não importa o facto de os artistas se servirem ou não do trabalho de outros nos seus propósitos criadores. No entanto, há uma coisa que importa: é saber-se a maneira como o autor utilizou o material à sua disposição. Pode utilizá-lo mecânicamente ou de forma criadora. Utilizá-lo de *forma criadora* significa servir-se de qualquer material como expressão da sua própria reacção perante a vida. Isso não pode acontecer se o autor ignorar a vida. A compreensão da vida é o que classifica qualquer artista genuíno em qualquer campo da acção. Nada se perde se, para completar o seu trabalho, incorporar nele o trabalho

de outro artista. Se compreender mais profundamente e com mais verdade os fenómenos da vida, o seu trabalho terá mais valor e será mais significativo do que o trabalho em que se inspirou.

O nome de Shakespeare ligado a *Hamlet* é familiar à humanidade culta, enquanto os de Saxo Gramaticus, Belleforest e Kyd são conhecidos apenas por alguns pedantes e estudiosos.

Posto isto, apenas porque o actor e o encenador se servem do trabalho do dramaturgo, não podemos acusá-los de não serem artistas criadores. É certo que, no caso do encenador e do actor se mostrarem inteiramente passivos em relação à vida e à realidade, se persistirem em olhar para a peça através dos olhos do autor, sem sentirem a menor obrigação de observar a vida (independentemente da versão do autor) não têm direito ao título de artistas criadores, pois serão apenas artífices. Mas se o seu trabalho se basear numa fundamentada e séria compreensão da vida, serão verdadeiros artistas, genuínos criadores.

Se o teatro aceitar mecânicamente a ideia da peça e todas as experiências e soluções do autor, como se fossem suas, então ostentará falsos louros. Não se trata, neste caso, de o teatro não ser criador. No que respeita a esse teatro, Einchenwald tem razão. Nesse teatro, o encenador e os actores estão amarrados ao autor e a arte de um teatro desse género nunca pode sair da mediocridade e nunca deixará de ser uma melhor ou pior ilustração fotográfica. O caso mudará completamente de figura se os que trabalham no teatro (encenador, actores, etc.) independentemente do autor, conseguem alcançar as mesmas realidades que são chamados a retratar. Se tiverem vivido as mesmas experiências, se fizerem as mesmas observações e evidenciarem uma formação semelhante, o teatro que produzirem tem o direito de estender a mão ao autor e convidá-lo (ou aceitar o convite deste) a colaborar, pois só então será possível o trabalho em conjunto do autor e do teatro.

O nosso problema de momento não consiste nas relações entre o dramaturgo e o teatro, mas nas que existem entre o actor e o encenador. No entanto a compreensão dos princípios básicos daquelas relações ajudar-nos-á a entender os factores em que assentam entre o actor e o encenador, assim como todas as actividades criadoras do teatro.

Desse modo explicámos que se devem seguir certos axiomas para o honesto trabalho criador do encenador, assim como do actor, devendo enveredar-se pelo caminho de uma harmonia bem compreendida, de modo a haver uma reciprocidade criadora entre eles. Sem esse acordo, tanto o actor como o encenador serão presas dos tentáculos do dramaturgo, transformando-se em artífices para os quais os «clichés» teatrais são o único processo de se identificarem com o teatro.

Reciprocidade criadora

Determinemos, agora, as possíveis variantes das relações entre o actor e o encenador.

1 — Se o encenador for um indivíduo com larga experiência social e individual, bem-educado académica e culturalmente, com opiniões e convicções sobre as fases da vida que influenciam a peça que vai começar a ser ensaiada, e se o actor, por outro lado, tiver pouca experiência, educação limitada e insuficiente para essa peça, qual será o resultado da colaboração entre o encenador e o actor?

A contribuição do autor assumirá, neste caso, carácter criador. No trabalho do actor não existirá nenhum elemento criador, tornando-se óbvio que a reciprocidade entre o encenador e o actor se torna impossível.

O actor, neste caso, não poderá, de modo algum, influenciar o encenador (isto é, se descontarmos como «influências»

as habituais dificuldades apresentadas pelo papel a qualquer artista). Portanto, não é o poder criador que é explorado pelo actor, mas sim o seu corpo, que se transforma no veículo das ideias e experiências do autor e do encenador. Por outras palavras, os fins a atingir pelo encenador são alcançados devido à sobreposição, no actor, de todo o sistema nervos-esqueleto que obedece ao seu amo de forma completamente mecânica.

2 — Imaginemos agora outra situação. Neste caso, o actor tem maior experiência, educação e poder de análise necessários para a interpretação do problema entremãos. O encenador, pelo contrário, tem falta de percepção da fase da vida apresentada pelo dramaturgo. O que acontece? Devido à sua energia criadora, o actor dominará o encenador e aquele terá constantemente a consciência da fraqueza deste. Uma vez que o encenador não conhece o assunto, não pode ocupar-se correctamente dele. Em resumo: não conhece a vida que está a tentar retratar. Sem se ter conhecido e estudado a vida não se pode criar, porque a vida está na origem da arte criadora. Se a experiência pessoal e humana do actor for mais rica do que a do encenador, este, no curso natural dos acontecimentos, perderá os seus privilégios criadores e a sua influência condutora sobre os actores. Quando os actores recebem instruções do encenador e essas instruções são confusas, vacilantes ou inconsistentes, os actores manifestam tendência, instintivamente, para procederem à vontade, de modo a exprimirem as suas ideias individuais. A produção sofre, invariàvelmente, de falta de unidade, tanto do ponto de vista da substância como no da forma e estilização.

O encenador não precisa de conhecer todos os expedientes do palco. Não tem, sequer, de ser actor, assim como não tem de ser dramaturgo nem músico. Mas deverá possuir conhecimentos mais penetrantes do que qualquer outro elemento da sua companhia. A menos que possua estas qualidades, perderá

logo a sua supremacia. Arrastar-se-á algures, entre a gente da sua companhia, sujeito às pressões não só do autor, como dos actores.

Já mencionámos as consequências negativas que resultam da supressão da personalidade criadora do encenador, por parte de outros elementos. Não menos de lamentar são as consequências da perda da posição de supremacia por parte do encenador. Em ambos os casos os resultados finais são os mesmos: a função básica do encenador, como coordenador de todas as funções dos elementos postos à sua disposição, não se realiza.

3 — Finalmente, é possível uma terceira e não menos interessante variante nas relações entre o actor e o encenador. Escusado será dizer que isso se verifica quando se estabelece uma verdadeira compreensão das realidades que dizem respeito tanto ao encenador como aos actores. Dessas relações criadoras nasce a verdadeira colaboração.

Examinemos esta colaboração mais pormenorizadamente.

O encenador começa a trabalhar numa peça. Estuda o tema que se lhe oferece. E, para o fazer, serve-se de todos os sentidos, da memória e da esperiência social; serve-se de todo o material ao seu alcance, da literatura, da imprensa, do cinema. Procura reunir grande quantidade de observações e está sempre à espreita de novas impressões concretas fornecidas pela vida real. Toda esta riqueza de material fica sujeita a uma análise cuidada, de forma que se estabeleça a diferença entre as aparências e os factos imutáveis da realidade viva. Como resultado dessas pesquisas o encenador chega ao que é o seu conceito do tema. Este conceito ou ideia vive na sua consciência rodeado pela riqueza dos dados exactos que conseguiu. Volta então à peça, às ideias do autor, desta vez armado da sua própria ideia acerca da realidade dada, entrando, assim, em cooperação criadora com o autor e começando a formular os seus planos de encenação.

Quando esse plano está concluído, o encenador fica apto a apresentá-lo aos actores. Pede a cada um deles que compreenda o seu papel, como parte integrante de toda a peça, assim como subordinando-se à sua ideia central.

Mas o actor, se for um artista criador honesto, depois de receber o papel que lhe foi distribuído pelo encenador e antes de começar a trabalhar nele, mobilizará também as suas experiências pessoais, as suas observações e os seus conceitos; começará a enriquecer essas experiências observando os aspectos da vida que lhe interessam de momento, agindo de acordo com o papel. Ligando as suas ideias com as do encenador e achando-se, devido a essa comparação, de acordo com o encenador, estará pronto a trabalhar na personagem, arquitectando a sua interpretação criadora, de colaboração com o encenador.

Mas perguntarão: o que acontece se esse acordo entre o actor e o encenador não se materializar? Suponha-se que não vêem o mesmo assunto de maneira idêntica. Para isso existe apenas uma resposta: o trabalho de conjunto torna-se impossível. As duas únicas soluções são: ou as divergências ficam resolvidas através de uma discussão colectiva dos pontos de vista do encenador, ou o actor terá de sacrificar o seu papel a favor de outro.

Assim, todas as pequenas ou grandes divergências entre o actor e o encenador têm de ser removidas, de forma a garantir-se a unidade (...) Supunhamos, então, que não existem grandes divergências ou que se eliminaram através de persuasão mútua e que o actor e o encenador estão de acordo quanto à interpretação da peça. Começam, então, os ensaios. O encenador dá ao actor instruções concretas relativas a um movimento determinado em dado momento, ou uma certa frase ou inflexão. Essa intervenção pode assumir a forma de uma explicação ou de uma demonstração, o que, de momento, tem

pouca importância, pois o actor considera-a de harmonia com a sua compreensão da realidade.

Perante essa indicação, o actor, no caso de se encontrar familiarizado com a vida, não pode deixar de sentir uma série de associações com as suas observações pessoais, as suas leituras, as suas conversas, e, então, a indicação e a sua experiência fundem-se e verifica-se uma interpretação completa. Fez, assim, mais do que executar mecanicamente uma indicação do encenador, demonstrando possuir personalidade criadora. Dando ao actor essa possibilidade, o encenador recebe a recompensa com juros, pela forma como o actor se comporta no palco. Só assim o encenador recebe algo mais do que deu ao actor.

(...) Num dos seus ensaios, Vakhtangov censurou os seus alunos por não mostarem reacções criadoras às suas indicações, dizendo: «Satisfazem-se apenas com o material que lhes forneço. Mas isso não basta. Se continuarem assim, quem vir a peça dirá: os actores não têm personalidade». Vakhtangov não recomendou, então, aos seus alunos que lhe pedissem ajuda para compreenderem os seus papéis, mas, acima de tudo, que trabalhassem em casa e levassem para o ensaio os resultados desse trabalho.

«Habituem-se a pensar o papel». Com o termo «pensar», Vakhtangov queria dizer que deixassem a imaginação trabalhar à vontade. E é nisso que deve consistir o trabalho de casa.

Mas o trabalho da imaginação deve basear-se na experiência e no conhecimento da vida. A pobreza e a esterilidade da imaginação estão, na maior parte das vezes, inteiramente ligadas com a ausência de cultura e com um poder de observação mal desenvolvido.

NOTAS

1 — *Daí, precisamente, Gordon Craig ter pretendido substituir o actor pela* surmarionette. *Mas, também, porque Craig punha, como princípio fundamental da existência da obra de arte, um carácter de permanência, de eternidade. Craig não considerava o actor como um artista criador, mas apenas como material (mau) nas mãos criadoras do encenador. «O corpo humano é, pela sua própria natureza, impróprio para servir de instrumento de uma arte.*

2 — *«Aquilo» que separa uma especialidade das outras não é suficiente para limitar a liberdade criadora. O autor admite um estado* ideal *de formação profissional e artística que a prática nega em absoluto. Aliás, o próprio Zakhava, no final deste ensaio, ao admitir três variantes nas relações entre o encenador e o actor, parece não admitir a possibilidade de existência dessa situação de idealidade. Na verdade, os elementos de que o encenador dispõe têm de estar de acordo com ele ou renunciar...*

3 — *O autor parece admitir uma síntese de artes que servem o teatro (teatro síntese de todas as artes). Mas logo fala de* natureza analítica *e, então, põe-se de acordo com Appia, que nega a* síntese, *ainda que* harmoniosa. *A síntese conduziria ao* caos completo. *Appia considera, pois, que o teatro é uma arte* em si, *que recorre a instrumentos artísticos manejados pelo encenador.*

4 — *De novo, Zakhava tende para uma aproximação de conceitos com Appia e, de certa maneira, em contradição com as ideias expostas anteriormente encontra um elemento preponderante, a cujas características os outros têm de subordinar-se.*

5 — *E não só isso. Recordem-se os quatro princípios de Copeau:*

1.º *levar o comediante a* pensar *o papel (como também Vakhtangov, aconselhava aos seus alunos, conforme refere Zakhava no final deste ensaio).*

2.º *levar o dramaturgo a escrever para a realidade da cena;*

3.º *dotar a obra literária de um estilo de arquitectura teatral;*

4.º *atingir uma profunda unidade de espectáculo.*

6 — *Continua o encontro com Appia. O actor reúne numa das mãos as três artes imóveis, as artes do espaço. Na outra, as artes do tempo (o texto e a música). Para se unirem e para se subordinarem umas às outras, as artes do espaço e do tempo têm de renunciar a uma completa autonomia criadora, transformando-se apenas em instrumentos artísticos que servem a arte do teatro.*

7 — *Não apenas coordenador. Se assim fora, quem* concebe, *quem estabelece o* plano *da encenação, quem interpreta o texto no seu conjunto, permitindo, embora, interpretações singulares que se integram no colectivo da concepção geral? Aliás, Zakhava dará, mais adiante, resposta, atribuindo ao encenador funções mais dilatadas do que a de simples coordenador.*

8 — *Exactamente o contrário do que Stanislavsky pretendia e que ficou bem expresso nos ensaios de Sudakov e Vakhtangov.*

Otto Brahnr

A forma como a *Antígona* de Sófocles é actualmente representada no teatro alemão data de 1840. Frederico Guilherme IV deu o impulso inicial; Tieck, Felix Mendelssohn e Böckh encenaram e deram o seu apoio à produção. Representada, a princípio, no teatrinho do Palácio Novo, de Potsdam, a peça passou depois para o Teatro Real e para a Ópera de Berlim e, daí, para os outros teatros alemães.

A representação no Deutsches Theater afasta-se, em vários aspectos, da tradição criada em 1840. Isso diz respeito a diversos problemas: a divisão das cenas, o coro e o estilo na representação como um todo. Essas modificações foram do gosto do público e foram muitas as pessoas que as aprovaram; outras, porém — as de mentalidade conservadora — acharam que essas inovações iam «longe de mais». Pessoalmente, devo confessar que, pelo contrário, não julgo essas modificações suficientemente radicais; não vão tão longe quanto deviam ir.

Quem seguir cuidadosamente as produções do Deutsches Theater não tardará a aperceber-se de que a representação da *Antígona* se baseia nos mesmos conceitos artísticos de todas as encenações anteriores da peça. Esse conceito é, numa palavra, *realismo*. Ora, uma vez que a *Antigona* de 1840 se baseou em conceitos opostos, era inevitável que houvesse divergências.

A tragédia, na adaptação de Tieck, foi apresentada num espaço de linhas rectas, rectangular e elevado, com a ideia de corresponder a um palco grego antigo, e representada em todo o palco, sob uma colunata.

O Deutsches Theater, ao procurar eliminar um clima austero e rígido nas suas apresentações do drama moderno, quebrou, igualmente, a sua simetria. Aprendeu com Meininger a alargar artìsticamente o palco estreito, de modo a torná-lo vivo e habitável. Dessa maneira, os ângulos passaram a ser menos pronunciados, os lados dispostos com propositada assimetria e a parte inferior da zona de representação ligada à superior por meio de degraus. Deitou-se mão de tudo que pudesse dar a medida da vida. Os cenários da *Antígona* fogem às regras académicas: a praça em frente do Palácio Real de Tebas, tal como Sófocles a descreve, é, na realidade, uma «praça aberta» e não uma praça medida cuidadosamente com um molde preciso; a altura e a largura do palco não são exactamente simétricas, deixando-se espaço livre à boca e nas abas.

Há árvores, tapeçarias que decoram as paredes do palácio e a impressão geral é de que seres humanos podem viver ali e sentir-se em sua casa. O cenário mais antigo dava a impressão de que havia boa acústica e de que os actores podiam dizer bem os seus papéis.

A segunda modificação diz respeito ao coro. Este não está reunido a toda a largura da cena, mas a um lado; não à volta da ara, mas com liberdade de movimentos. Neste capítulo, é evidente que as reduzidas dimensões do teatro também tiveram influência. No entanto, a música de Mendelssohn mantém-se, se bem que constitua a parte mais duvidosa da antiga produção. Não me refiro à composição musical em si, mas à sua relação com o espírito sofoclesiano, de uma disparidade que sempre me chocou. O facto de o maestro Bockh a ter, finalmente, aprovado nem por isso sossega o meu espírito. Sófocles exigia um coro falado; com a música de Mendelssohn o coro é cantado. Além disso, a música tem qualquer coisa de brilhante e alegre que está em contradição com o tema básico da tragédia. Às vezes soa, até, a ópera.

Mas todas as nossas inovações, tal como foram concebidas e executadas serão válidas? Estarão de acordo com o espírito da antiga Grécia? Será a representação do Deutsches Theater *genuinamente* clássica? É essa a grande pergunta a fazer. E é, na verdade, uma grande pergunta, pois a resposta a ela reside no significado da tragédia, tal como é representada no nosso teatro.

Chamamos clássicas a essas produções, se conseguirem um efeito imediato através dos séculos. Resistem aos estragos do tempo. Não quer isso dizer, porém, que tenham sempre o mesmo significado para diferentes gerações. O efeito das peças de Shakespeare no seu século é diferente do efeito causado nos públicos actuais. E, como se mantêm vivas também se modificam, tal como os seres humanos. Como já vimos várias vezes, as impressões artísticas de períodos anteriores evoluem dentro de nós e connosco (sem que tenha havido qualquer contacto renovado com os temas tratados) tal como as obras de arte sobem e descem no conceito do público, apenas como resultado da passagem do tempo, de modo que as criações dos grandes mestres se desenvolvem como a própria humanidade. Mas isso que é verdade em todas as artes, é-o ainda mais na arte teatral, por tentar causar uma impressão imediata em públicos receptivos mas ingénuos, que vão ao teatro sem quaisquer complicadas pretensões de cultura literária. E que impressão mais verdadeira, mais genuína, mais directa poderá causar se for impregnada do mesmo espírito que domina o mundo contemporâneo? A arte dramática apenas pode ser moderna, quer apresente Shakespeare ou Schiller, Sófocles ou Kleist. Actualmente, o espírito realista é válido para todos eles e só dentro desse estilo se podem salientar com êxito as variantes entre o período anterior e o nosso.

Considerações puramente práticas, não teóricas, levam-nos a esta conclusão. O que é válido para nós, nas obras dos

clássicos, por exemplo, *Antígona?* Verificamos que as nossas mais profundas impressões não são as mesmas dos antigos gregos. *Antígona* é, de todas as tragédias gregas, a que está mais próxima de nós, pois descobrimos dentro de nós os mesmos conflitos que se encontram na peça; o conflito entre os direitos do indivíduo e os da comunidade, entre as emoções individuais e as razões de Estado. Em *Antígona*, vemos duas atitudes igualmente justificadas oporem-se uma à outra, ambas carregadas de paixão, ambas elevadas e exclusivas. O desafio na reverência de Antígona choca com a inflexibilidade de Creonte e os excessos do seu zelo vêm a revelar-se trágicos para ambos.

No entanto, não vemos a tragédia tal como os gregos a viam: para eles, Antígona e Creonte não eram heróis da mesma estatura. As suas simpatias iam para Antígona, e Creonte era apenas a figura necessária para contrastar com a da protagonista. Não era, só por si, uma carácter significativo. Uma rápida vista de olhos às outras duas peças da trilogia confirma isto mesmo: em *Edipus Rex* e *Edipus Colonus*, Creonte não é o poderoso governante. É o intriguista com «boca desprezível»; o homem da língua depravada, procurando sempre dar a tudo a aparência da verdade. Nestas peças não é ele próprio; é apenas a personagem para dar relevo a Edipus, tal como acontece com Antígona. Para o público grego não podia ter a mesma categoria, pois era representado pelo «terceiro actor», enquanto a parte de Antígona estava a cargo do primeiro actor (o *protagonista*).

Até um actor moderno, representando um papel subalterno, não pode esperar os aplausos dos elementos ingénuos do público, com os deuses da galeria sempre dispostos a elevá-lo de harmonia com o papel que interpreta, ao contrário do que acontecia com o público grego, que nutria preconceitos contra o «triagonista» (o terceiro actor), assim que este

aparecia em cena para representar o seu papel. Para nós, o tema básico da tragédia é muito diferente, afectando-nos de uma maneira completamente não grega, quando assistimos às mudanças de disposição provocadas em Creonte por Tirésias, o vidente, e assistimos com simpatia ao seu colapso. Era esta transformação que provocava, principalmente, o público grego: de facto, só o terceiro actor podia representar essas mudanças. Na sua «Technique of the Drama», um livro de comentários bem fundamentados, Gustav Freytag escreve: «Os gregos eram muito sensíveis às vacilações da vontade. A grandeza dos seus heróis residia na sua inalterabilidade. O primeiro actor teria dificuldade em interpretar uma personagem que, em qualquer situação importante, se deixasse dominar por outras personagens da peça». Mas nós, na produção do Deutsches Theater, sentimo-nos profundamente tocados quando Creonte, abalado pelas terríveis palavras do vidente, fica aniquilado e grita ante a perspectiva da queda da sua dinastia.

O poderoso e colorido realismo da produção reforça essa impressão. Apresentamos ainda outra observação em apoio do estilo francamente moderno da encenação: será possível representar os clássicos de maneira clássica? No que respeita ao teatro grego é fácil responder: ninguém deseja transferir a máscara e a toga da cena grega antiga para a cena contemporânea.

Mas poderemos, realmente, representar Shakespeare no estilo dos seus actores? Poderemos gostar de um Hamlet tal como Burbage o representava? Actualmente, nem sequer vemos os dramaturgos alemães, como por exemplo Goethe e Schiller, do mesmo modo como os viam os seus contemporâneos e a geração seguinte.

Não os ouvimos com as inflexões de Esslair e Emil Deurient, mas com as de Sonnenthal e Kainz. Os primeiros eram

modernos no sèu tempo e os últimos no nosso; e quando «Frau» Grelinger e «Frau» Jachmann representavam Antígona com gestos largos e vozes ressonantes, não representavam no estilo grego como pensavam, mas no estilo da sua época, pois nesse tempo só o estilo de Weimar prevalecia. Hoje, porém, o teatro exige o estilo realista. No entanto, os reaccionários do teatro pretendem agarrar-se ao que está gasto pelo uso, prendem-se a convenções ocas, perdendo a verdade da vida.

Nesse capítulo, a produção de *Antígona* no Deutsches Theater só muito pouco e não muito enveredou pelo realismo. Os movimentos de Antígona e de Isménia ainda revelam a influência da escola de Weimar. Por vezes, as actrizes abriam os braços ou assumiam atitudes rígidas como «estátuas geladas». Mas nem sequer podem considerar-se antigos esses gestos, pois, na verdade, as regras do palco impediam que os actores gregos levantassem os braços mais alto do que a cabeça e agitá-los era considerado inexpressivo. Além disso, no princípio da peça, «Fraulein» Gessner e «Fraulein» Jergens estavam autorizadas a servir-se do conhecido quadro de Teschendorff como modelo para as suas atitudes — por outras palavras, recurso a um quadro que, certamente, não pode ser considerado como uma concepção genuína do mundo antigo. Não é com essas atitudes convencionais que «Fraulein» Gessner consegue os efeitos desejados, mas sim através de um estilo de representação muito pessoal, graças ao qual e quase inconscientemente a sua dinâmica personalidade teatral vem à superfície. Quando contorce as mãos com desespero; quando, chamada por Creonte, ergue a cabeça; quando, na altura em que a morte se aproxima, o seu corpo começa a tremer — tudo isso mostra que ela está dentro da personagem que interpreta. O corpo desta actriz é mais eloquente do que a sua voz; neste último aspecto, tem muito que apren-

der, tanto na maneira como constrói as frases, como no uso inteligente da voz. Actualmente, força-a muitas vezes e, se a criticamos, não é por se tratar de *Antígona*, mas por ser inestético em qualquer peça. «Herr» Pohl, no papel de Creonte, também não domina a dicção, caindo fàcilmente numa cantilena fatal. Prolonga certas palavras sem qualquer motivo e pára no fim de cada verso, como se estivesse diante de uma barreira. Não tem o fôlego necessário para o papel, tanto no sentido restrito, como no sentido lato da palavra, e não nos dá a sensação do poder do rei. No entanto, o momento capital do drama é soberbo, tornando-se apaixonado e revelando sentimentos reais, do que resulta uma excelente interpretação.

Vsevolod Meyerhold

1. O Teatro-Estudio

Apesar de o Teatro-Estúdio nunca ter aberto as suas portas ao público, desempenhou na história do teatro russo um papel importante. Permitiu afirmar que tudo o que os nossos teatros deviam introduzir, depois, nas suas cenas, numa excitação febril, fora bebido nessa fonte.

Logo na primeira reunião dos caloboradores do Teatro-Estúdio, em 5 de Maio de 1905, se ouviram estas proposições: as formas actuais da arte dramática estão caducas; o espectador exige novos processos técnicos (1). O Teatro de Arte de Moscovo dominou na representação natural da vida, na simplicidade e na verdade da representação. Mas o novo drama tem necessidade de uma outra encenação e de uma outra interpretação. O Teatro-Estúdio tentará modernizar por formas novas.

No entanto, a julgar pelo facto de a reunião ter começado pela leitura aos actores de uma passagem de Antoine, não devia tratar-se (no pensamento dos organizadores) senão de uma *evolução*, de uma progressão no caminho aberto pelo Teatro de Arte.

Mas não tardou que a evolução desse lugar a uma revolução. Esta começou por uma rebelião contra a maqueta (2).

Os pintores trabalhavam ao lado dos encenadores. Mas, como método de busca das linhas, dos ângulos e do espírito do cenário, o trabalho na maqueta é um artesanato que um artista não saberia aceitar.

Se o encenador e o pintor pertencem a uma mesma escola pictural, o primeiro faz um desenho (o plano) e o segundo anima-o de cores harmoniosamente distribuídas em manchas. Deste trabalho em comum resulta uma série de esboços. Um «croquis» esquemático do encenador, a carvão ou a lápis, ou um esboço colorido pelo pintor (quando o encenador não possui o dom das cores) bastam quase inteiramente, se definem o movimento das linhas, para se poder abordar directamente a cena, sem passar pela maqueta.

Eis porque, depois de ter construído grande número de maquetas de interiores e de exteriores, tais como se encontram correntemente na vida, o nosso estúdio ensombreceu-se e, nervoso e exasperado, não esperava mais do que o instante em que se encontrasse alguém para gritar que era tempo de acabar com tudo isso.

No entanto, o tempo que se gastara nesse tarbalho não se perdera: o artesanato tinha servido o teatro; toda a gente compreendera que, se essas montagens e colagens de maquetas eram tão complicadas, isso resultava apenas de todo o aparelho teatral o ser ainda mais. Fazendo girar uma dessas maquetas entre as mãos, remexíamos todo o teatro contemporâneo. Se queríamos queimá-las e pisá-las, é porque estávamos dispostos a fazer o mesmo aos processos caducos do teatro naturalista.

Foram os pintores Sapounov e Soudeikine quem tomou a iniciativa da ruptura definitiva com a maqueta. Foram a origem da busca das formas cénicas expressivas, novas e simples.

Assim é que se recusaram a construir as maquetas para *La Mort de Tintagiles*, de Maeterlinck.

Uma vez terminados os esboços, consentiram, no entanto, em fazer montagens coloridas para fazer compreender ao maquinista sobre que planos deviam evolucionar os actores;

isto é, unicamente para indicar a distribuição sobre a cena das telas pintadas, dos praticáveis, etc. (3). Abandonavam-se as antigas maquetas. Um novo trabalho se impunha. No primeiro acto do *Camarada Krampton*, de Hauptmann (cenário: um estúdio de artista) em lugar de se representar um compartimento inteiro com todos os seus acessórios, o decorador Denissov limitou-se a grandes manchas vivas, características de um estúdio de pintura. A atmosfera do lugar era dada, quando subia o pano, por uma só tela enorme que ocupava a metade da cena, fazendo esquecer os promenores ao espectador; mas, para não distraí-lo com o tema do quadro, só um canto da tela estava pintado, tendo o resto da superfície apenas ligeiros contornos a carvão. Por cima, a extremidade de uma larga clarabóia pela qual se apercebia o céu. Diante da tela, o escadote do pintor. Além disso, só um divã, exigido pela acção, e uma grande mesa onde se acumulavam estudos em desordem.

Estava posto o princípio da estilização (*).

Foi o pintor Oulianov quem realizou o trabalho principal para a peça de Hauptmann, *Schluck e Jau*. Renunciando a composições complicadas, quis revelar o estilo geral do século XVIII, em França, o «século das cabeleiras».

1.º Acto: A entrada do castelo, diante da qual os caçadores encontram Schluck e Jau bêbedos. Só se mostra a entrada, com uma porta arredondada, tendo sobre ela um Cupido de bronze. Implantada no proscénio, choca pelas suas dimensões e magnificência. Quando se abre, não deixa

(*) Entendo por *estilização* não uma reconstituição exacta do estilo de uma época ou de um acontecimento (...) mas associo-lhe a ideia de convenção, de generalização, de símbolo. *Estilizar* significa exteriorizar a síntese interior de uma época ou de um acontecimento, com auxílio de todos os meios de expressão, reproduzir os seus caracteres ocultos.—(N. do A.)

ver o castelo, mas uma sucessão de biombos: o espectador sente o estilo da época e adivinha a riqueza dos habitantes do castelo. Diante da porta, as figuras de Schluck e Jau criam o contraste necessário de tragicomédia, de sátira.

A atmosfera do quarto de cama real é sintetizada pelo absurdo de um leito sumptuoso de dimensões exageradas, dominado por um baldaquino inverosímil (...).

No 3.º quadro, o carácter convencional do processo é levado ao máximo. A atmosfera de ociosidade e de preciosísmo é expressa por um alinhamento, ao longo do proscénio, de cestos floridos. O fundo representa um céu azul com nuvens. A linha do horizonte é sublinhada de rosas vermelho-vivo a toda a lorgura da cena. As crinolinas, as cabeleiras brancas e o vestuário das personagens estão em harmonia com a cor do cenário. O problema pictural a resolver é uma sinfonia nacarada (...) O subir do pano é precedido de um duo do estilo do século XVIII. O pano sobe. No cesto do centro está sentada a princesa; as damas de honor estão nos cestos laterais. Todas bordam a mesma comprida faixa com agulhas de marfim; ao longe, um duo acompanhado a cravo e harpa. Música e ritmo: os movimentos, as linhas, os gestos, as palavras, as cores do cenário e as do vestuário.

Os rompimentos são escondidos do público com telas convencionais: não há qualquer preocupação de fazer com que o espectador se esqueça de que está no teatro.

> *Mas não era fácil ao Teatro Estúdio libertar-se dos laços naturalistas da escola dos Meininger. A representação dos seus actores, imbuídos das tradições psicológicas do Teatro de Arte, ia contra a concepção da encenação. Meyerhold cita o poeta Valeri Brioussov: «O Estúdio provou que era impossível reconstruir o teatro sobre os antigos fundamentos. Ou havia de se continuar o edifício Antoine-Stanislavsky ou recomeçar». Foi o segundo*

caminho que Meyerhold escolheu, empenhando-se, ao mesmo tempo, em formar o novo actor e em substituir o teatro naturalista por aquilo a que ele chamava o «teatro de convenção consciente» (*).

O trabalho sobre *A Comédia do Amor*, de Ibsen, levou-nos a rejeitar o teatro de tipos e revelou-nos o teatro de sínteses. O trabalho sobre *La Mort de Tintagiles*, de Maeterlinck, ensinou-nos a dispor as figuras em cena à maneira dos baixos-relevos e dos frescos, a exteriorizar o diálogo interior com auxílio da música do gesto plástico (4); permitiu-nos verificar, na prática, o alcance da acentuação artística pela qual substituímos a antiga acentuação «lógica» (...) O trabalho em *Schluck e Jau* ensinou-nos a só conservar o essencial, «a quinta-essência da vida», segundo a expressão de Chekov, revelando-nos a diferença entre *a reprodução, em cena, de um estilo, e a estilização das situações*. Quanto mais ardor dedicávamos a este trabalho, mais claramente nos apareciam os erros do «nosso irmão mais velho, o Teatro de Arte» (...).

Os meus principais inimigos tornavam-se os Meininger e como o Teatro de Arte, numa parte das suas actividades, adoptava os seus princípios, fui obrigado, na minha luta pelas novas formas cénicas, a declará-lo, também, meu inimigo.

2. O TEATRO NATURALISTA E O TEATRO DOS ESTADOS DE ALMA

O Teatro de Arte de Moscovo tem duas faces: de um lado, é um teatro naturalista; do outro, um teatro de estados de alma. Foi aos Meininger buscar o seu naturalismo, com o seu princípio fundamental de *reprodução exacta da natureza*. Tanto

(*) O itálico é de Nina Gourfinkel, que reconstituiu e traduziu o texto de Meyerhold. — (N. do T.)

quanto possível, tudo na cena é *verdadeiro:* tectos, cornijas esculpidas, chaminés, papeis pintados, lareiras, etc.

Na cena, rumoreja uma cascata ou cai chuva (água verdadeira...). As chaminés, as mesas, os aparadores estão cheios de objectos que só podem distinguir-se com um binóculo e que um espectador curioso e perseverante examinará no decorrer dos actos (...) Vê-se pela janela um barco verdadeiro encostado ao «fiord». Algumass alas e até andares são construídos no palco e munidos de verdadeiras escadas e portas de carvalho (...) A cena gira e desloca-se. Mas a ribalta e as gambiarras mantêm-se no seu lugar e o céu é figurado por uma rotunda. Se a cena representa o pátio de uma quinta, a lama é feita de papel mascado (*). Não tarda (...) que o artista crie em colaboração estreita com o marceneiro, o carpinteiro, o acessorista e o modelador.

Nas peças históricas, o teatro naturalista procura transformar a cena numa exposição de objectos de museu (...) O encenador e o pintor esforçam-se por determinar o mais exactamente possível o ano, o mês, o dia da acção (...) Precisam de saber como se usavam as mangas no reinado de Luís XV e qual a diferença entre um penteado desta época e um da de Luís XVI (...).

Assim nasceu, no teatro naturalista, o processo da *cópia dos estilos históricos*. É natural, portanto, que a composição rítmica de uma peça como *Júlio César*, de Shakespeare, realizada na luta plástica de duas forças adversas, tenha passado despercebida. Nenhum dos directores compreendeu que um caleidoscópio de cenas «vividas» e de *tipos* da multidão, por

---

(*) Trata-se de alusões às encenações de Stanislavsky. A «lama feita de papel mascado» figurava em *O Poder das Trevas*, de Tolstoi. — (N. da T. francesa).

mais alto que fossem em colorido, não podiam criar uma síntese do «cesarismo».

A maquilhagem dos actores é sempre *extremamente característica.* São caras vivas, cópias exactas daquelas que encontramos todos os dias. Sem dúvida, o teatro naturalista considera o rosto como o principal meio de expressão do actor e despreza os outros. O teatro naturalista ignora os encantos da plástica, não obriga os seus actores a treinar o corpo. Quando cria uma escola esquece que a *cultura física* deveria ser a principal matéria de ensino, se pensar levar à cena *Antígona* ou *Júlio César*, peças cuja música classifica um teatro de *outro* género. No fim de contas, a memória retém os esgares, mas nunca atitudes nem movimentos rítmicos (5).

O teatro naturalista criou actores perfeitamente aptos às metamorfoses, mas que, para o conseguirem, se servem não da plástica mas da maquilhagem, da inflexão e até de dialectos e onomatopeias. Convidam-se estes actores a perder o sentido do pudor, quando devia desenvolver-se-lhes o sentido estético (...).

O teatro naturalista pede ao actor uma expressão viva, acabada, *precisa;* não permite a representação alusiva, voluntàriamente inacabada. Eis porque o actor *faz de mais* a maior parte das vezes (...) Ora, os espectadores têm tendência para completar a alusão com a sua própria imaginação. Muitos são levados ao teatro justamente pelo seu mistério e pelo desejo de penetrá-lo (...) É certo que o espectador, até inconscientemente, aspira a satisfazer a sua fantasia que, por vezes, se torna criadora (...).

No entanto, com uma insistente preserverança, o teatro naturalista empenhou-se em eliminar da cena o poder do mistério. Por exemplo, na primeira versão da encenação de *A Gaivota*, de Chekov, no primeiro acto não se via para onde se dirigiam as personagens que saíam. Depois de terem galgado uma pontezinha, desapareciam em *qualquer parte*, na

mancha negra do bosque (nesta época, o pintor de teatro não era ainda secundado por um modelador); pelo contrário, na reposição de *A Gaivota*, todos os cantos da cena eram postos a nu: construíra-se um pequeno templo com uma verdadeira cúpula e colunas verdadeiras; havia em cena um barranco por onde as personagens desciam. Na primeira versão, no segundo acto, a janela era colocada de lado e a paisagem invisível; quando as personagens entravam, sacudindo as suas capas, os seus capotes ou os xailes, imaginava-se o Outono, as poças de água no pátio. Na reposição, com a cena tècnicamente aperfeiçoada, as janelas estavam de frente para o público, que via a paisagem. Mas, em tais condições, a imaginação calava-se e por melhor que as personagens descrevessem essa paisagem, não se acreditava nelas; não podia ser como a descreviam: via-se que era pintada (...).

Voltaire diz em qualquer lado :«O segredo de ser-se aborrecido é dizer tudo» (...).

O teatro naturalista recusa ao espectador o dom de sonhar e até a capacidade de compreender as proposições inteligentes ditas em cena. Donde, uma *análise* minuciosa dos diálogos ibsenianos, que torna as obras do dramaturgo norueguês enfadonhas, arrastadas e doutrinárias (...) Aprofundando a análise, decompondo a obra, o encenador naturalista perde de vista o *conjunto;* apaixonado por um trabalho de filigrana, compromete o equilíbrio e a harmonia do conjunto.

O *tempo* é precioso em cena. Quando uma cena que deve ser ràpidamente desenvolvida dura demasiado tempo, pesa sobre a seguinte que, no espírito do autor, é mais importante. O espectador, a quem se exigiu demasiada atenção por pouca coisa, está fatigado no momento da cena capital. Assim é que o encenador do Teatro de Arte comprometeu a harmonia do conjunto no terceiro acto de *O Cerejal.* Segundo o autor, o leitmotiv deste acto é: Ranevskaia adivinha a tempestade que se

aproxima (a venda do cerejal). Só, entre gentes obtusas (...), teme a desgraça, pressente-a, inquieta-se e, por um momento, consegue parar a roda que gira (...) A harmonia do acto apresenta-se assim: por um lado, os gemidos de Ranevskaia e o seu pressentimento (a fatalidade do novo drama místico de Chekov), por outro, a barraca de feira (não é sem razão que Chekov faz Charlotte dançar com casaco negro e calças de quadrados, vestuário muito usado no teatro de «marionettes»). Traduzido em linguagem musical, é este um dos movimentos da sinfonia, contendo, por um lado, a *melodia principal* — a angústia de Ranevskaia, cujos estados de alma vão do *pianíssimo* às explosões do *forte* e, por outro, o *fundo* — acompanhamento dissonante: tinido monótono da orquestra de província e dança de cadáveres vivos (os pequenos burgueses mesquinhos). Portanto, a cena de prestidigitação não é senão um dos ganidos dessa dança simplória, dissonância que sùbitamente se confunde com as cenas de dança; por conseguinte, ela deve tanto ressoar como ensurdecer; quanto às danças podem prolongar-se *todo o tempo* com um acompanhamento abafado e unicamente como fundo.

Pois o encenador do Teatro de Arte mostrou como se pode quebrar a harmonia de um acto. Dos momentos de prestidigitação fez *toda uma cena*, com toda a espécie de pormenores e de truques, longa e complicada. Os espectadores concentram-se nela, perdem o fio ao drama e, no fim do acto, só se recordam da melodia de fundo e o leitmotiv, esmagado, escapou-lhes.

Há, em *O Cerejal*, como nos dramas de Maeterlinck, um herói invisível, mas cuja presença deve fazer-se sentir uma vez caído o pano. Ela não se sentiu no Teatro de Arte de Moscovo. Só nos recordamos dos tipos. Ora, para Chekov, as personagens não são o essencial, mas um meio, enquanto que no Teatro de Arte se tornaram a essência, e o aspecto lírico e místico da peça não foi revelado.

Nas peças de Chekov, os *pormenores* fazem esquecer ao encenador o *conjunto*, porque as figuras, esboçadas pelo autor à maneira impressionista, são fáceis de completar até se tornarem tipos, vivos e precisos. Quanto a Ibsen, o encenador naturalista julga dever *explicar* ao público que, pensa ele, seria incapaz de o compreender sòzinho.

Põe-se, portanto, a *animar os diálogos «fastidiosos»:* faz as personagens comer, arrumar a casa, preparar as malas, pôr manteiga nas torradas, etc. Em *Hedda Gabler*, durante a cena entre Tesman e a Tia Julia, serve-se o almoço. Lembro-me com que aplicação Tesman mastigava, mas involuntàriamente esqueci-me da exposição da peça (...).

O desejo de *tudo mostrar*, a todo o custo, o medo do Mistério, do inacabado, transformam o teatro numa *ilustração* das palavras do autor.

«Ouço o cão ladrar», diz uma das personagens, e logo se ouve o ladrar do cão (...).

A este respeito, citarei (segundo as minhas notas) uma conversa de Chekov com os actores. Assistia, pela segunda vez, aos ensaios de *A Gaivota* (11 de Setembro de 1898) no Teatro de Arte de Moscovo, e um dos artistas explica-lhe que se ouviria coaxar as rãs, estridular os grilos, ganir os cães.

— Para quê? — pergunta Chekov descontente.

— Para ser mais real — respondeu o actor.

— Real? — repetiu Anton Pavlovitch, troçando.

E, depois de um silêncio, acrescentou:

— O teatro é arte. Pegue num bom retrato, recorte-lhe o nariz e introduza no buraco um nariz verdadeiro. Será mais «real», mas estragará o quadro (...).

Será preciso repetir o veredicto de Chekov sobre o teatro naturalista? Esse teatro não deixou de considerar a quarta parede, o que o precipitou no *absurdo*. Tornou-se prisioneiro do

«atelier». Desejaria que tudo fosse em cena «como na vida» e se transformasse numa loja de objectos de museu.

Confiantes em Stanislavsky, os directores acreditavam que o público acabaria por tomar o céu teatral por um verdadeiro céu; desde então, não tiveram mais do que uma só e dolorosa preocupação: elevar a rotunda tão alto quanto possível.

E ninguém percebe que, em vez de aperfeiçar o palco (o que custa muito caro) é preciso acabar com o princípio do teatro naturalista (...).

Sem Chekov, que lhe permitiu mostrar, em cena, o poder da *alma*, o teatro dos Meininger há muito tempo que teria morrido. E, no entanto, esse teatro não soube crescer a favor do *novo tom* que lhe emprestou a música chekoviana (...) O segredo dos estados de alma de Chekov reside no *ritmo* da sua linguagem. Os actores conseguiram captar esse ritmo porque eram apoiados pelo autor. Mas se o teatro não tivesse alcançado esse ritmo, nunca teria adquirido essa segunda face que fez a sua reputação, a sua *face própria*, e não uma máscara emprestada pelos Meininger (...).

Isso deveu-se a um certo grupo de actores que receberam o nome de «chekovianos». A chave da interpretação dessas peças encontrava-se entre as suas mãos (...).

Mas, encontrada essa chave, o teatro pôs-se a aplicá-la automàticamente a outros autores, interpretando Ibsen e Maeterlinck «à Chekov». Por outro lado, aproximou-se do segundo, não através da música de Chekov, mas armado do seu antigo processo de racionalização. Das personagens dos *Cegos* fez caracteres e, em *A Intrusa*, a Morte aparece sob a aparência de uma nuvem de tule.

Era tudo muito complicado, como sempre, no teatro naturalista (...).

O Teatro de Arte teria podido sair do «impasse» e chegar ao novo teatro graças ao talento lírico do musical Chekov,

mas subordinou essa música à técnica e aos truques e perdeu, no fim de contas, a chave da interpretação do seu próprio autor, como os alemães perderam a da interpretação de Hauptmann, quando, ao lado de peças de género, se pôs a criar obras exigindo uma outra aproximação.

3. Presságios literários de um novo teatro

Li, em qualquer lado, que a *cena criava a literatura*. É falso. Se a cena exerce qualquer influência sobre a literatura, é antes retardando a sua evolução, porque suscita imitadores da tendência dominante (Chekov e os seus epígonos). É *na literatura* que o *novo teatro* encontra as suas raízes. Foi ela que sempre tomou a iniciativa quando se tratava de qualquer dos antigos moldes dramáticos. Chekov escreveu *A Gaivota* antes de aparecer o Teatro de Arte, que iria encená-la. Van Lerberghe e Maeterlinck precederam as suas cenas. Eis Ibsen, Verhaeren, *A Terra*, de Brioussov; *Tantalo*, de Viatscheslav Ivanov — mas onde estão os teatros capazes de os encenar? A literatura sugere o teatro, não apenas nas pessoas dos dramaturgos que oferecem modelos novos querendo processos novos, mas também na dos críticos, que condenam as formas caducas (...).

Vaiando o naturalismo, os cronistas de teatro preparam um terreno propício à fermentação dos meios teatrais; mas os iniciadores dos teatros de convenção, nas suas buscas de caminhos inéditos, são obrigados sobretudo à propaganda a favor do drama novo, levado pelos nossos poetas a certas revistas de arte e às peças de Maurice Maeterlinck. Durante dez anos, Maeterlinck escreveu peças que, levadas à cena, só suscitavam perplexidade. Ele próprio diz, frequentemente, que são montadas de maneira demasiado complicada. De facto, a extrema simplicidade dos seus dramas, a sua linguagem ingénua, a sucessão rápida de cenas breves, exigem outra

técnica. Descrevendo uma representação de *Pelléas et Melisande*, montada sob a direcção do autor, Van Bever conta que o número de acessórios estava reduzido ao mínimo, por exemplo, um esquadro de madeira, forrado de papel cinzento, figurava a torre de Melisande. Maeterlinck deseja que a encenação dos seus dramas seja tão simples quanto possível, a fim de deixar à imaginação do espectador a liberdade de completar o que não foi dito. Receia, sobretudo, que os actores, habituados a representar no atravancamento pesado dos nossos palcos, não exteriorizem ao excesso, o que os impediria de tornar sensível o lado interior, o mais contido, o mais secreto das suas tragédias. E vem a pensar que as suas peças exigem a imobilidade, que «são tragédias para um teatro de *marionettes*».

Há anos que o êxito desconfia das peças de Maeterlinck. E, aqueles que encarecem a arte do dramaturgo belga sonham com um teatro novo, com uma técnica nova, a que chamaremos um *teatro de convenção*.

Para o criar, para elaborar os seus processos, é preciso tomar como ponto de partida as alusões do próprio poeta. Na sua opinião, a tragédia não se afirma nem na acumulação de efeitos dramáticos, nem em gritos lancinantes, mas, pelo contrário, numa forma contida, estática, nas palavras pronunciadas a meia voz.

É preciso um teatro imóvel. Não é uma novidade. As melhores tragédias antigas, *As Euménidas*, *Antígona*, *Electra*, *Édipo*, *Prometeu*, *As Coeforas*, são tragédias imóveis. Sem falar de acção material, abstêm-se de acção psicológica, do que se chama «o tema». Baseiam-se no *fatum* e na condição do homem no universo.

Na ausência de qualquer propulsão do tema, sendo a tragédia construída sobre as relações recíprocas do *fatum* e do homem, é necessária uma técnica de imobilidade; o movimento seria uma música plástica, um desenho exterior do sentimento

(movimento-ilustração). Também esta técnica é preferível ao gesto lugar-comum, o gesto encadeado e a economia de movimentos complexos que podem perceber-se num ruído, num silêncio, numa vibração de voz, numa lágrima que vela o olhar do actor.

Qualquer obra dramática comporta dois diálogos: o exterior — necessário — que consiste nas palavras que acompanham e explicam a acção; e o diálogo interior, que o espectador surpreenderá não nas réplicas, mas nas pausas, não nos gritos, mas nos silêncios, não nas tiradas, mas na «música» dos movimentos plásticos. Maeterlinck constrói o diálogo *exterior necessário* de maneira a não atribuir às suas personagens senão um mínimo de palavras com um máximo de tensão.

Para revelar ao espectador o diálogo interior dos seus dramas, para o auxiliar a percebê-lo, o artista da cena terá de procurar novos meios de expressão.

Creio não me enganar afirmando que, na Rússia, o poeta Valeri Brioussov foi o primeiro a proclamar a inutilidade da *verdade* que, nestes últimos anos, se têm esforçado por reproduzir no palco; e foi também o primeiro a indicar as vias inéditas capazes de conduzir à encarnação dramática. Da *verdade inútil* das cenas contemporâneas, ele proclama a *convenção consciente*.

4. Primeiros ensaios de um teatro de convenção

Os primeiros ensaios de criação do teatro de convenção sugeridos por Maeterlinck e Brioussov foram realizados no Teatro-Estúdio. Creio que foi na encenação de *La Mort de Tintagiles* que esse teatro buscou a maior aproximação com o teatro de convenção ideal (...).

Parece-nos que o erro dos nossos predecessores que levaram à cena os dramas de Maeterlinck foi terem querido aterrar o espectador, em vez de o reconciliarem com a fatalidade. Pus

nas minhas peças — disse Maeterlinck — a ideia do Deus cristão ao mesmo tempo que a ideia de um *fatum* antigo (...). A nossa interpretação visava suscitar nas almas dos espectadores essa impressão de reconciliação procurada pelo autor. Um espectáculo de Maeterlinck é um *mistério:* harmonia mal perceptível das vozes, coro de lágrimas silenciosas, soluços abafados, frémitos de esperança (como em *La Mort de Tintagiles);* êxtase solicitando um acto de fé comunitário, uma exaltação ao som de trombetas e órgãos, um desencadear do Milagre triunfante (como no segundo acto de *Soeur Béatrice).* Os dramas de Maeterlinck são, sobretudo, «uma manifestação e um revelação das almas».

Partindo destas considerações gerais sobre a arte do poeta, elaborámos nos ensaios os seguintes princípios:

A. A dicção

1.º As palavras são *atiradas friamente,* sem qualquer trémulo, sem vozes lamurientas. Ausência total de tensão e de tom lúgubre.

2.º O som deve ser sempre *contido,* as palavras caem como gotas num poço profundo: ouve-se nìtidamente a sua queda, sem que o som vibre. Nem «flou», nem terminações alongadas e difusas (...).

3.º O frémito místico é mais intenso do que o temperamento do velho teatro. Este último é sempre desenfreado, exteriormente grosseiro (braços agitados, pancadas no peito ou nas coxas). O frémito deve reflectir-se nos olhos, nos lábios, no som, na maneira de articular: sentimentos vulcânicos, mas calma exterior.

4.º O trágico das emoções está indissolùvelmente ligado à forma. Não foi por acaso que Maeterlinck conferiu tal forma e não outra a coisas simples, desde sempre conhecidas.

5.º Nunca *solubilidade* que só é suportável nos dramas de tom neurasténico, em que se provoca o deleite nos pontos de suspensão. As emoções trágicas implicam a grandeza.

6.º O trágico, um sorriso nos lábios (...).

B. A plástica

1.º Para revelar o diálogo interior, Richard Wagner procura o auxílio da orquestra; pensa que só a orquestra pode dizer o que ficou suspenso, revelando o Mistério ao espectador. Como a frase cantada no «drama musical», a *palavra* no drama não é instrumento suficientemente poderoso (...) Assim como Wagner encarrega a orquestra de exprimir as emoções, assim eu as revelo pelos *movimentos plásticos*. Em oposição ao antigo teatro, entendo, por isso, *uma plástica que não corresponde às palavras*.

Assim, duas personagens falam do tempo, de arte, de apartamentos. Com a condição de ser um pouco sensível, uma terceira pessoa que as observe saberá, segundo essa troca de palavras indiferentes, o que são os interlocutores: amigos, inimigos ou amantes. Porque, enquanto falam, fazem gestos, tomam atitudes, baixam os olhos de maneira que permite definir as suas relações recíprocas (...) O encenador lança uma ponte entre o espectador e o actor; exprime nos movimentos e nas atitudes do intérprete o desenho que auxiliará o espectador a penetrar o seu diálogo interior oculto (...) As palavras não dizem tudo. A *variedade* das relações entre os seres é determinada pelos gestos, pelas atitudes, pelos olhares, pelos silêncios (...) As palavras dirigem-se aos ouvidos, a plástica aos olhos. É, portanto, sob o impulso de impressões duplas, visuais e auditivas, que trabalha a imaginação do espectador. A diferença entre o antigo e o novo teatro consiste em que, no segundo, a plástica e a palavra estão subordinadas, cada

uma, ao seu próprio rítmo, e esses ritmos nem sempre coincidem (...).

2.º As imagens de Maeterlinck são arcaísadas. Os seus nomes parecem pedidos aos ícones (...) Tem-se a tentação de dispor as personagens simètricamente (...) Donde, uma tarefa semelhante à de um pintor de ícones.

Em lugar da acumulação insensata da preferência das cenas naturalistas, o novo teatro exige uma composição rigorosamente subordinada ao movimento rítmico das linhas, à consonância musical das manchas de cor.

E, uma vez que ainda não renunciámos totalmente aos cenários, também tivemos que aplicar o *princípio do ícone*. Precisamos de uma cenografia que não dilua os movimentos plásticos, que são o principal meio de expressão do actor, de uma cenografia que concentre toda a atenção do espectador nos movimentos. Assim, repetimos, *La Mort de Tintagiles*, sobre um simples fundo de tela, era tanto mais impressionante quanto mais nítido era o desenho dos gestos (...) Tentou-se o painel decorativo. Mas uma série de experiências *(Soeur Béatrice, Hedda Gabler*, etc.) mostrou que o painel decorativo não vale mais do que os cenários «aéreos», entre os quais os movimentos se diluem em vez de se fixarem, de se precisarem (...) Da mesma maneira que não pode haver regresso ao teatro naturalista, também não pode fazer seu o ponto de vista «decorativo» (a menos que se use no sentido do teatro japonês).

Como a música sinfónica, o painel decorativo preenche uma função especial e se, como um quadro, tem necessidade de figuras, estas serão pintadas sobre a superfície ou, então, no teatro, serão silhuetas de cartão, mas nunca figuras de cera, de madeira ou de carne, porque o painel decorativo a duas dimensões exige figuras a duas dimensões.

O corpo humano e os acessórios — mesas, cadeiras, camas, armários — têm três dimensões. Portanto, no teatro, em que o

actor é o elemento principal, é preciso recorrer à arte plástica e não à pintura. Para o actor, a base é a *arte estatuária* (6).

Tal é o resultado das primeiras buscas de um novo teatro. Fechou-se um ciclo, ciclo històricamente necessário. Levou a uma série de ensaios de encenação (...) e atribui à pintura decorativa um novo lugar na cena dramática.

5. O TEATRO DE CONVENÇÃO

Abolida a ribalta, o teatro de convenção desce ao nível da orquestra. E como a dicção e os movimentos dos actores se apoiam no ritmo, contribuirá para ressuscitar o espírito da *dança (la saltation)*. Neste teatro, a palavra modelar-se-á fàcilmente num grito melodioso ou num silêncio, melodioso também.

O encenador de um teatro de convenção limita-se a guiar o actor, em vez de o dirigir (como entre os Meininger). É uma ponte entre a alma do autor e a do actor (...).

Assim, o actor liberta-se do encenador que, por sua vez, se liberta do autor. As indicações do autor eram necessárias para a técnica da época em que a peça foi escrita. Nos nossos dias, tendo percebido o diálogo interior, o encenador exterioriza-o livremente, no ritmo da dicção e do plástica do actor; só deve ter em conta as indicações do autor na medida em que elas excedem as servidões técnicas.

Enfim, segundo o autor, o encenador e o actor, o método de criação supõe um quarto *criador:* o *espectador*. A encenação do teatro de convenção obriga o espectador a *completar pela sua imaginação criadora as alusões* da cena.

Leonidas Andreiev escrevia-me: «No teatro de convenção, o espectador não esquece nem por um instante que tem diante de si um actor que *representa*, como o actor não esquece nunca que tem uma sala diante dele, o palco sob os pés e,

à sua volta, os cenários. Tal qual como quando se contempla um quadro não nos esquecemos, nem por um instante, de que se trata de cores, tela, pincéis — e nem por isso é menor o sentimento da vida sublimada, depurada (...)»

A técnica da convenção luta contra o processo da ilusão. O teatro da convenção nada tem que fazer da ilusão, esse sonho apolíneo. Fixando a plástica estatuária, fixa ao mesmo tempo na recordação do espectador certos agrupamentos portadores, ao lado das palavras, das notas fatais da tragédia.

O teatro de convenção não procura a verdade dos jogos de cena, como faz sempre o teatro naturalista, no qual a multiplicidade das evoluções dá lugar a um caleidoscópio de atitudes que não cessam de mudar, mas aspira a dominar as linhas, a composição dos grupos, as cores do vestuário, e, na sua imobilidade, exprime mil vezes melhor o movimento do que o teatro naturalista. Porque, em cena, não é a deslocação pròpriamente dita que cria o movimento, mas a distribuição das cores e das linhas, a arte de as cruzar e de as fazer vibrar.

O teatro de convenção pretende destruir os cenários colocados no mesmo plano do actor e dos acessórios; rejeita a ribalta; subordina a representação do actor ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos; apela para o renascimento do espírito da dança; leva o espectador a tomar parte na acção — e, portanto, não conduz à ressurreição do teatro antigo?

Sim, conduz.

Sem dúvida, será necessário introduzir certas modificações, conforme às esperiências modernas. Mas com a sua simplicidade, a sua orquestra, com as suas bancadas em ferradura para o público, o teatro antigo é o único que pode acolher o repertório moderno na sua feliz diversidade, tanto as peças dos poetas russos como as tragédias de Maeterlinck e tantas outras obras admiráveis da dramaturgia contemporânea que não encontraram ainda o seu teatro.

NOTAS

1 — *Meyerhold esclarece, noutro texto, que «o Teatro-Estúdio foi fundado pelo próprio Stanislavsky, tendo ele (Meyerhold) entrado como encenador ao lado de um núcleo dos melhores actores da Sociedade do Drama Novo». Ainda que o fundador tenha desejado que fosse uma filial do Teatro de Arte, o Teatro-Estúdio «teve vida própria, livre e ardente». Por isso se lançou impetuosamente no novo mundo teatral que Meyerhold nos descreve.*

2 — *Meyerhold quer referir-se, precisamente, ao modelo da cenografia construído em escala reduzida a não às maquetas apenas pintadas, como mais vulgarmente se usa entre nós.*

3 — *Nina Gourfikel introduziu, mais tarde, neste texto de Meyerhold a seguinte passagem:*

«Quando se soube, no estúdio de maquetas que Spaunov e Soudeikine tinham dado à apresentação de Tintagiles *uma «solução» plana, estilizada, os outros artistas perderam definitivamente o gosto do trabalho e, desde então, registou-se uma atitude negativa a respeito das maquetas enquanto surgiam métodos mais impressionistas.*

4 — *Segundo os estudos de Soloviev e S. Mokoulski, a perfeição técnica do actor, que Meyerhold sempre preconizou, adquire uma importância primordial. Torna-se actual o problema do actor-virtuose (...) A técnica desempenha um papel utilitário, com vista*

a que o actor atinja uma nitidez rigorosa da forma, a fim de poder apresentar perante o espectador espécimes humanos de diferentes espécies sociais (...) Com a técnica do teatro estilizado, em que o movimento tem um valor em si, o actor de Meyerhold exerce o domínio do corpo em nome do racional. Nada dos seus movimentos deve ser fortuito. A sua exactidão, o seu laconismo, a sua finalidade são comparáveis ao trabalho do malabarista e do acrobata. O cálculo preciso do tempo é para o actor o mais seguro dos critérios, permitindo-lhe controlar e julgar a sua própria representação.

5 — *A* representação — *esclarece Meyerhold noutro lugar — consiste em coordenar os modos de expressão suscitados. Esses modos de expressão são os próprios elementos da representação Cada elemento comporta invariàvelmente três fases:*

1.º *a intenção,*
2.º *a realização,*
3.º *a reacção.*

A intenção situa-se na fase intelectual da tarefa (proposta pelo autor, pelo dramaturgo, pelo encenador ou pelo próprio actor).

A realização compreende um ciclo de reflexos: reflexos de volição, reflexos miméticos (movimentos estendendo-se a todo o corpo e à sua deslocação no espaço) e reflexos vocais. A reacção segue a realização: comporta uma certa atenuação do reflexo da vontade e prepara o actor para uma nova intenção (passagem a uma nova fase da representação).

Depois de ter rompido com a tendência naturalista do Teatro de Arte, Meyerhold elaborou um novo método de interpretação cénica: a estilização, ao mesmo tempo que uma nova técnica do actor. Exigiu que procedesse a um treino intensivo do seu

corpo [...] o ator devia ter um sentido musical muito desenvolvido e devia saber conceder aos seus movimentos a plástica que tornasse perceptível o diálogo interior.

6 — *As ideias de Meyerhold coincidem, neste ponto, com aquelas em que Appia se apoiou para construir a sua «Obra de Arte Viva».*

V — *A encenação e a cenografia expressionistas*

Denis Bablet

Há termos de que abusam críticos e historiadores, amadores de classificações sedutoras e arbitrárias. *Expressionismo* é um deles. Não se sabe exactamente o que significa, a que estilo preciso se refere, qual o fenómeno histórico que evoca. Pensa-se, quase sempre, que se trata de um produto «made in Germany», cujo consumo não é recomendável ao mercado francês. E se se pretende qualificar cenários distorcidos, iluminações brutais, violentamente contrastadas, gestos enfáticos, mímicas extravagantes, gritos ou murmúrios inaudíveis, o excesso, a exasperação, o mau gosto, a incoerência, inútil procurar mais, esses gestos, essas mímicas, esses gritos são *expressionistas*... Uns dirão que é um «ismo» a mais, outros, uma doença, uma nevrose em que se misturam a nostalgia das brumas nórdicas e uma mística incompreensível aos nossos espíritos cartesianos, uma «wagnerite» do segundo grau. Para outros, ainda, é a arte barroca do século XX, a menos que não passe de uma moda...

Reduzida ao estado de epíteto fácil e pejorativo, a palavra *expressionismo* deixa de corresponder à realidade histórica que envolve e presta-se a todas as confusões: pois não é verdade que, a propósito da apresentação das várias companhias que participaram no Festival Internacional de Paris de 1955, a revista *Théâtre dans le Monde* agrupa sob a rubrica *expressionismo* as fotografias de actores da Ópera de Pequim, do Berliner Ensemble e do Teatro Workshop?

É incontestável que o movimento expressionista, reacção violenta contra o realismo e o naturalismo, «grito de alma» contra as aparências da realidade material, conheceu excessos e prolongamentos anárquicos. Mas há demasiada tendência para confundir esses excessos com os princípios fundamentais que suscitam e os meios de que usa. Quaisquer que tenham sido esses excessos, a sua contribuição para o teatro moderno continua a ser considerável (...) Pierre Garnier defeniu-o colocando-se do ponto de vista da dramaturgia. Hoje, queremos tentar delimitá-lo no domínio da encenação e da cenografia.

A ATITUDE EXPRESSIONISTA

A seguir à guerra de 1914-18, a Alemanha sofreu uma das crises mais graves da sua história. Desfizeram-se os sonhos imperialistas, instalou-se a inflação, arruinou-se o Estado, o governo sofreu a bancarrota. A guerra destruiu todos as ilusões. Face ao conformismo burguês, à sua submissão naturalista, o expressionismo surgiu, então, como uma súbita explosão da alma alemã, uma recusa da realidade exterior, uma arte de diversão e de libertação. Não se tratava já de repetir ou reproduzir o mundo das aparências, mas de criar a imagem da vida interior: «Tanto como sentimento do mundo, o novo espírito significa uma revolta contra as fórmulas mortas do tempo presente. É a nostalgia para um aprofundamento da vida» (*).

Este novo espírito manifestava-se desde 1905 no domínio da pintura. A arte de Kokoschka, de Marc, de Kandinsky, de Javlensky e de Beckmann é uma reacção contra o impressionismo, que é rejeitado porque se vê nele a arte de uma época passada e incapaz de produzir. O impressionismo é definido

(*) Bernard Diebold: *Anarchie in Drama.* — (N. do A).

como um ser passivo, cujo «olho físico» só pode perceber a realidade terrestre e a «casca» das coisas. A esse «olho físico» opõe-se o «olho interior» do expressionista, que penetra até o invisível, até o «núcleo» e que permite ao artista descobrir as profundezas do «eu», a «fisionomia latente» dos objectos para além da «divisão atómica» que o impressionismo propõe. A nova arte esforça-se por traduzir o mundo do pensamento, da imaginação, os «Traumbilder», as visões de sonho, e por representar as coisas não como elas são, mas como elas poderiam ser e, em vez das próprias coisas, a sua significação. É criadora no sentido em que, respeitando qualquer passividade, se apoia na expressão, movimento do interior para o exterior que, segundo Diebold, «modela a natureza graças à actividade espiritual do «eu». Como sublinha Mac Gowan, vai desde substituir «a expressão formal da emoção do artista até à representação do objecto que pode tê-la feito nascer», tenta exprimir a emoção «por meios picturais independentes da realidade física do objecto pintado». Esta arte, que nasce da inquietação do homem, tende para a abstracção e para o símbolo. Repudia os processos clássicos, a perspectiva, as regras da anatomia, a simetria, recusa a descrição, a ilusão: «O mundo aí está, declara Edschmid, seria absurdo repeti-lo; procurar a sua substância, criá-la de maneira nova, tal é a tarefa primordial da arte».

A história do teatro prova que as revoluções picturais prefiguraram sempre as revoluções cénicas. O expressionismo não fugiu à regra. Enquanto a produção dramática do expressionismo se desenvolveu antes da guerra de 1914, foi preciso esperar pela crise do pós-guerra para se afirmar como estilo teatral, com as encenações de Jessner e de Karl Heinz Martin em Berlim, de Weichert em Francfort, de Falckenberg em Munique, de Hartung em Darmstadt, ou Fehling. Atingirá a Europa Central, a Áustria, a Checoslováquia, a Polónia, a Iugoslávia;

certas realizações russas e italianas aproximaram-se, os encenadores e decoradores americanos sofreram a sua influência. Raros são os países que o ignoram: a França entre eles.

As componentes do expressionísmo na cena

Disse-se e repetiu-se que o expressionismo não era um estilo que pudesse definir-se, mas uma tendência do espírito, uma atitude, um «subjectivismo apaixonado», uma «tensão da alma». As suas manifestações são, de facto, contraditórias: certos encenadores, como Falckenberg, para *Tambores na Noite*, de Brecht, utilizam um cenário muito completo, enquanto outros, como Jessner, conservam apenas o essencial. Mas a contradição é apenas aparente.

O objectivo do encenador expressionista, quer apresente uma peça de Kaiser ou um clássico de Shakespeare, é tornar o drama plenamente eficaz, assegurar-lhe uma «expressividade» máxima, tocar directamente o público, fazer de cada elemento cénico, do actor, do cenário ou do fragmento de cenário, da luz e da música, um «elemento-choque», um elemento «actuante», portador do «grito de alma» ou da ideia. É bastante significativo que o ano de 1905 tenha visto a fundação, em Dresde, do primeiro salão expressionista, a «Brucke» e a aparição de *Da Arte do Teatro*, de Gordon Craig. Pela sua recusa do realismo, pela sua promoção do símbolo como meio artístico, pela sua condenação do actor naturalista e da sua teoria da *Uebermarionette*, Gordon Craig anunciava o expressionismo, da mesma maneira que o preparava, quando escrevia: «A arte do teatro não é nem a representação do actor, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é formada dos elementos que o compõem: do gesto, que é a alma da representação; das palavras, que são o corpo da peça; das linhas e das cores, que são a própria existência do cenário; do ritmo,

que é a essência da dança». Da mesma maneira, Appia insistia na importância da luz, factor vital do teatro.

Na sua revolta brutal contra o naturalismo e o impressionismo, os «regisseurs» expressionistas mobilizam os diversos meios que lhes fornecem a arte e o equipamento técnico modernos para «desnaturalizar» a cena. Cada um tem a sua técnica própria, mas o objectivo é comum. Trata-se de desembaraçar a cena de qualquer carácter descritivo, de qualquer imitação realista, para exprimir a «essência do drama» pela representação antinaturalista do actor, pelo simbolismo do objecto, da linha, da cor e da iluminação cénica.

Poderá parecer paradoxal que uma arte que condena a esse ponto a realidade exterior apele, antes de tudo, para os meios visuais; mas a sua utilização deve permitir ao espectador, não apreender o lugar de uma acção, o seu quadro, mas o «acontecimento» da realidade profunda do drama: «Nós domamos, repete Jessner, o impressionismo exterior, substituímo-lo pelo acontecimento expressivo, que se deve apresentar de maneira actual, por meio de indicações concentradas.

Expressionismo e cenário

O encenador expressionista não tenta dar à peça um quadro histórico preciso, criar um meio social verdadeiro, nem mesmo uma atmosfera um tanto real. Recusa o supérfluo decorativo, como rejeita a cópia da realidade. A sua arte é uma arte de «visão» directa da obra dramática, visão que deve harmonizar-se com a do encenador. Como já salientámos, deseja «desnaturalizar» a cena e dar o lugar ao drama. Mas os meios que emprega diferem segundo materializa essa visão, a figura num cenário, ou constrói um espaço cénico arquitecturado, deixando a alguns elementos, às evoluções dos actores, ao jogo da luz, o cuidado de o evocar no espírito do espectador.

No primeiro caso, a cenografia continua pictural; no segundo, é, acima de tudo, organização do espaço cénico.

É preciso dizer que as dramatizações excessivas do cenário pictural, as perspectivas voluntàriamente deformadas, os elementos truncados, a substituição das verticais pelas oblíquas, o gosto da linha chamada «expressiva», as assimetrias calculadas, numa palavra, o caos organizado em vista da expressão, são em grande parte responsáveis pelas críticas sofridas pelo expressionismo. Na sua vontade de ultrapassar as realidades habituais, de traduzir a emoção que o drama provoca nele e de a projectar sobre o espectador, o decorador acrescenta à peça elementos que não fazem senão *teatralizá-la* e que arrastam o espectador para o fantástico, muitas vezes artificial, senão arbitrário. Sievert, falando dos seus esboços para *Tambores na Noite*, explica assim a inspiração: «...As paredes continuam durante toda a peça símbolos de caos e de revolução. Uma atmosfera carregada de tensão e de força. Não se pode imaginar um começo nem ver um fim... Noutras cenas, loucura de uma noite durante a revolução... Uma resplandecente visão de vermelhos e de amarelos e, por cima de tudo, a Lua como um olho injectado de sangue. Acontecimentos reais num mundo real estilizado na irrealidade lírica da balada e do sonho». Uma tal concepção tende para uma ilustração exterior vã, um engrossamento supérfluo, uma dispersão da atenção do espectador. Os cenários de Reigbert para a mesma peça, encenada por Falckenberg em Munique, em 1923, correspondem a este espírito. As formas, também aqui, são distorcidas, mas Reigbert esforçou-se por criar, em plano de fundo, a visão de uma capital fria, mecanizada, de uma cidade caótica, dominada, aí também, por uma lua manchada de sangue, imagem simbólica de Berlim da Revolução.

Estas deformações, esta trucagem voluntária das proporções, que fizeram a celebridade do *Gabinete do Doutor Caligari*,

têm a sua explicação. Desejando traduzir a emoção que experimenta, o decorador inscreve-a na forma recriada de uma janela, de uma porta, de uma parede. Por outro lado, os elementos são muitas vezes traçados tal como se julga aparecerem ao espírito da personagem principal (v. os cenários de César Klein para *Da Aurora à Meia-Noite*, de Kaiser). Esta atitude corresponde, igualmente, a certas tendências da mística expressionista. Lotte Eisner escreve, a este respeito, em *O Écran Demoníaco:* «Não se deve subestimar o poder da abstracção, que se acrescenta à visão expressionista. Para uma deformação seleccionada e criadora, ensina-nos Georg Marzinsky no seu livro *Método dos Expressionismus* (1921), que o artista dispõe de meios que lhe permitem representar a complexidade psíquica com intensidade: «ligando-a a uma complexidade óptica, pode restituir a vida interna de um objecto, a expressão da sua «alma». Os expressionistas não apelam senão para as imagens depositadas na memória e é assim que chegam naturalmente a essas paredes oblíquas que não têm realidade estática. É uma característica das «imagens imaginadas» representar os objectos de esguelha, vistos de alto, captados em «plongé»; este ponto de vista facilita uma representação precisa do conjunto»... Resta saber se esta forma de expressão não conduz, no fim de contas, a um impressionismo ampliado, tendendo para a abstracção. Estas deformações tornam-se uma moda, uma solução de facilidade, frequentemente retomada. É preciso, no entanto, reconhecer que esta fórmula de cenário, que libertava os elementos da sua ordem natural (o cenário expressionista é quase sempre incompleto: ausência de tecto, elementos não ligados entre si e distribuídos numa cena vazia, etc.) para escolher os meios expressivos, constituiu um poderoso meio de luta contra o espírito decorativo, as tendências pseudo-realistas, e ajudou a promover uma cenografia «significativa».

Esta tendência não representa senão um dos aspectos do expressionismo cénico, e numerosos teóricos, entre os quais Félix Emmel *(Das ekstatische Theater*, 1924), condenam qualquer cenário que trave o «desenvolvimento dinâmico do drama». Emmel regressa à noção de «olho interior»; cita a experiência do cego Kurt Kuchler: «Independentemente da imagem cénica exterior, do proscénio, do buraco do ponto, dos cenários, do vestuário e das caras pintadas, o meu olho interior cria a sua própria imagem, quase sempre mais bela, mais impressionante, mais verdadeira, mais natural, mais imediata (do que um «régisseur» criaria no espaço limitado da cena). Digo, pela minha visão, ùnicamente o necessário: casa, jardim, sala, mar, mata, floresta... Não vejo bastidores, vejo a floresta, sinto o mar, respiro a mata... Não vejo um drama... vivo o drama... A luz do «olho interior», que penetra todas as sombras, possui um poder de percepção e de criação mais forte e mais diverso que o dos olhos físicos». Emmel, comentando este texto, acrescenta que é preciso dar ao «olho interior» do espectador, à sua imaginação, os meios de «ver»: donde a necessidade de reduzir o cenário ao essencial, de modelar o espaço cénico, de «lançar pela borda fora» todo o «*fratas* decorativo», reencontrar a essência do drama. A cena torna-se frequentemente um «vazio» e as cortinas negras são utilizadas com vista a criar um espaço determinado, que deixa à imaginção do espectador o seu poder de criação.

O jovem movimento expressionista de «La Tribune», fundado em Berlim em 1919, declara, igualmente, no seu manifesto, que «a revolução teatral necessária deve começar por uma transformação do espaço cénico, pela instituição de uma nova relação entre a cena e o auditório. Rejeita os equipamentos técnicos modernos, o ciclorama, os palcos giratórios, etc. O seu objectivo é revelar a alma e os sentimentos». É sobre o *podium* nu de «La Tribune», que Karl Heinz Martin apresenta,

em Outubro de 1919, *Die Wandlung (A Metamorfose)* de Toller, cujo herói — um patriota que a guerra entusiasma — se torna revolucionário. Os cenários de Neppach são constituídos por elementos pintados, de contornos angulosos, que se destacam sobre um fundo de tapeçarias. Servem apenas para situar a acção. É o actor quem tem a palavra.

Este espírito é ainda mais nítido na obra de Jessner, cuja influência continua a ignorar-se em França, considerado apenas como o inventor das famosas «Jessner-Treppen» (escadas-Jessener). Na época da criação de *Die Wandlung*, por «La Tribune», Jessner assume a direcção no Berliner Staatstheater. Apresenta, entre outras, *Guilherme Tell*, *Ricardo III*, *Otelo*, *Napoleão*, de Grabbe, *Macbeth*.

A organização cénica tradicional não pode convir a Jessner: «Para trás (escreve ele, a propósito da encenação de *Guilherme Tell)* o naturalismo pictural das paisagens suíças; para trás, todo o tumulto teatral das perspectivas, dos bastidores!... Isso pertence a uma era ultrapassada, nós vivemos um tempo novo, que se apoia noutras hipóteses e que deve também manifestar-se no teatro de maneira significativa».

Jessner e os seus decoradores (Pirchan para *Ricardo III* e *Otelo*, Klein para *Napoleão)* recusam o mínimo recurso ao naturalismo ou ao impressionismo de um Reinhardt. Falou-se muito de «espaço dinâmico» ou de «espaço rítmico» (não era esta última noção querida a Appia e a Jacques Dalcroze?). As produções de Jessner constituem a realização prática desses conceitos. Recusando a ilusão, Jessner e os seus decoradores constroem para cada peça uma arquitectura que se adapta ao ritmo da acção, cujas linhas dominantes são valorizadas. Trinta anos antes, a organização da cena anuncia os dispositivos do T. N. P. Praticáveis, *podiuns*, planos inclinados e escadas permitem uma encenação tridimensional (o movimento da frente para trás ou de trás para a frente, se é apoiado

num plano inclinado ou numa escada toma um valor sugestivo muito maior), clarificam a acção, servem o actor, «distinguem» as personagens (tal actor, subindo do fundo da cena até o plano médio tomará uma posição dominante), opõem-nas nìtidamente. Os degraus de Jessner não «ligam», «separam», isolam, criam uma distância dramática entre os grupos. Há nisso um instrumento poderoso de simbolismo. Lembremo-nos de *Ricardo III:* Barrando a cena, uma parede que domina uma plataforma à qual conduz uma escada de vários patamares que se incorporam da acção, materializando a ascensão e a queda de Ricardo. No fim do drama, Ricardo estrebuchará de degrau em degrau, para ficar, finalmente, abatido na zona inferior do dispositivo.

Este simbolismo, que não deixa de ter relação com as ideias de Craig, encontra-se na utilização e na selecção do elemento cénico. Não se trata de «representar» a torre de Londres ou o quarto de Desdémona, mas de dar a «ideia», o sinal essencial. As sugestões de uma parede cinzento-verde perfurada por uma porta, ora visível ora escondida por uma escada, bastarão para criar o lugar dramático de *Ricardo III.* Um elemento, uma cama, uma coluna, cuja forma tende para a abstracção, o ângulo de uma casa sobre o fundo convencional do ciclorama, um duplo *podium* elíptico — nada mais é necessário para conter a acção de *Otelo.*

Mas a brancura do leito opor-se-á em violento contraste à cara do Mouro. É aí que surge o simbolismo das cores que os dramaturgos expressionistas exaltam e de que Emmel se fez ardente defensor: a cor é uma tonalidade afectiva, pesada ou leve, triste ou doce, mística ou clara. Mas, sobretudo, pensa ele, possui um poder dramático inegável. Extraordinário meio de expressão, a cor é «alegre, graciosa, atraente, apaixonada..., ardente, cheia de alegria»: o vermelho do vestuário de Cristo no quadro de Rubens «A Ressurreição de

Lázaro» não é uma impressão colorida, é uma «força de fogo», a «potência ardente da vida». Jessner, como a maioria dos encenadores expressionistas, recorrerá frequentemente para a cor como factor dramático, não só na iluminação colorida do ciclorama, cuja tonalidade se modifica no decorrer da acção e se adapta às diversas cenas, mas também à coloração do dispositivo (a escadaria vermelha de *Ricardo III*) e ao simbolismo da indumentária, que se torna uma espécie de uniforme psicológico e dramático: *Ricardo III* começa por um monólogo de Ricardo, vestido de negro sobre fundo negro; Richmond termina a peça vestido de branco sobre fundo de tapeçarias brancas; nas cenas da batalha, os soldados de Ricardo vestem de negro e as tropas de Richmond de branco. Este simbolismo pode parecer bastante primário, mas não há dúvida de que liberta a indumentária do decorativismo e lhe confere um valor de sinal.

As diferenças entre os cenários picturais de um Sievert e os conjuntos plásticos de um Pirchan são, portanto, consideráveis; a sua oposição consiste mais nos meios que empregam e suas consequências do que nos seus objectivos essenciais. Ambos querem desnaturalizar a cena, mas o primeiro só muda o aspecto exterior da antiga técnica decorativa, no sentido em que se transforma o espaço cénico de um ponto de vista ilustrativo e abandona a descrição realista, não atinge os dados fundamentais: continua fiel à tradição «representacional», ainda que os seus cenários sejam, por assim dizer, a paródia. O segundo, pelo contrário, retoma os princípios fundamentais de Craig e Appia, modifica a direcção e cria um novo espaço cénico: Para os expressionistas o cenário deve ser «mitspielend», deve «representar com»: com Sievert é «mitspielend» porque «dobra» o actor (não é verdade que Sievert diz que a atmosfera que cria é para o actor um «segundo eu»?); na obra de Pirchan é, acima de tudo, um suporte dinâmico da acção.

Expressionismo e iluminação

Mesmo que pinte um estado de alma, uma paisagem em que se inscreve a sua emoção, ou um «grito», como fez Munch, esse precursor da pintura expressionista a partir de 1895, o pintor só dispõe de uma luz fixa. Pelas deformações, o seu quadro parecerá animar-se, prolongar-se no tempo, mas a luz, uma vez projectada na tela, ficará constante. No teatro, pelo contrário, as possibilidades de variação de intensidade, de cor, de direcção da luz, de união ou de oposição de iluminações difusa e directa, são exploradas ao máximo pelos encenadores expressionitas. Van Gogh escrevia: «Em lugar de procurar reproduzir exactamente o que tenho diante dos olhos, sirvo-me da cor o mais arbitràriamente que posso para exprimir-me poderosamente». É também para se exprimirem poderosamente que encenadores como Jessner ou Fehling se servem arbitràriamente da luz.

Já não se trata, para eles, de imitar a natureza e de dar ao espectador a impressão de que a luz vem de fontes naturais, porque, também nesse domínio recusam a ilusão. A luz permite-lhes concentrar a atenção, articular a acção, acentuar a tensão, colorindo a emoção do público. Também a luz é um elemento «mitspielend» do teatro expressionista. Se utilizam o ciclorama, como Jessner, no *Otelo*, quer deixando-o na sombra, quer iluminando-o e colorindo-o, não é para sugerir um céu de Inverno ou uma manhã de Primavera, mas para criar um fundo neutro, equivalente cromático de tal ou tal movimento dramático, que se inscreverá no espírito do espectador e lhe comunicará o estado de alma da personagem principal. Se a luz da lua parece penetrar por um janela, como no cenário de Sievert para *Tambores na Noite*, não é tanto para evocar o luar como para deformar os objectos, projectar sombras sobrenaturais e aumentar a tensão dramática. A som-

bra permite aumentar a tensão. Alterando o mundo dos objectos, o encenador amplia as sombras até os limites do gigantesco, iluminando o actor ou o objecto de baixo para cima (o que é também um meio de os desnaturalizar) ou pelos lados. Considere-se, a este respeito, o modelo de Cesar Klein para *Holle, Weg, Erde,* de Kaiser: a personagem está isolada, destaca-se sobre uma primeira massa de um branco brilhante, recortada pela sua sombra imensa, que arranca ao universo dos objectos mergulhados na penumbra. Para *Otelo* e *Ricardo III,* Jessner empregará, frequentemente, as sombras que se tornam para a personagem um segundo «eu». Fehling, em *Masse Mensch,* de Toller, utilizará igualmente as sombras, massas imensas e móveis, formas abstractas, símbolos de não se sabe que ameaça.

À iluminação geral o encenador prefere uma iluminação por zonas, por manchas, por «flashes», que no instante crucial envolve o actor num feixe de projectores, arrebata-o brutalmente ao universo que o rodeia, suprime as suas relações com o mundo exterior, com as outras personagens, para isolá-lo num momento estático.

A iluminação cénica, que toma um valor ainda mais significativo nas realizações plásticas de Jessner, surge, portanto, como um equivalente do dispositivo cénico: cria rupturas, relações entre as personagens. Segue a acção, não como uma ilustração, mas como um intérprete que representa as fases essenciais (esta preocupação de destacar as fases essenciais corresponde à construção dramática dos «Stationendramer» de que falou Pierre Garnier). Parece, ao mesmo tempo, dirigi-la e ser ditado por ela. Como a cor faria, explica um estado de alma ou um carácter (os projectores iluminarão a entrada de uma personagem considerada como «boa»).

A cena será tanto mantida na penumbra, como raiada de feixes luminosos ou animada de violentos contrastes e as cores

modificar-se-ão. «Acompanhamento arbitrário da acção», diz-se. Arbirtário se se considera em relação à realidade habitual, mas lógico do ponto de vista da técnica de cena expressionista. Também neste caso é necessário denunciar os abusos e certas faltas de gosto, particularmente nas iluminações coloridas (Jessner coloria, por vezes, o ciclorama de amarelo, de salmão) mas é preciso não nos esquecermos de colocar esta concepção do papel da luz no seu contexto histórico: o encenador expressionista sonha, acima de tudo, com a eficiência dramática, a «essência do drama». A sua procura não é formal. A dramatização excessiva é ainda o resultado de uma vontade de «desilusionar» levada ao extremo, devendo salientar-se que o expressionismo não á uma arte estabilizada, mas um movimento revolucionário.

O EXPRESSIONISMO E O ACTOR

Simbolização, acentuação, concentração, tais são os caracteres essenciais da arte expressionista, que se encontram na técnica do actor, que não é tanto um intérprete como um «portador» da ideia. Pierre Garnier citava este texto de Kornfeld: «O actor, para corresponder à nova vontade da arte, deve libertar-se da realidade e separar-se dos atributos desta, para ser apenas o representante do pensamento e do destino». Numa época em que certos animadores fundamentavam as suas investigações no regresso às tradições profundas da arte do comediante, o teatro expressionista modela o actor: é rejeitada a metamorfose do comediante em herói de tragédia; não se trata de *encarnar* tal ou tal personagem, de revelar situações, mas de traduzir estados de alma, segundo uma transposição simbólica, de sublinhar as características fundamentais das personagens e dos momentos essenciais da acção, donde, esse fenómeno de ampliação que ultrapassa

singularmente as leis habituais da óptica teatral. O actor expressionista, ao qual o dispositivo cénico oferece uma espécie de pedestal, representa *fisicamente*. O movimento reencontra um valor que tinha perdido: gestos refreados, tendendo para a abstracção e que exprimem as articulações do drama e a «tensão» da personagem; gestos que podem até não ser completamente definidos, bastando a indicação para sugerir o sentido (em *Ricardo III*, a partir do gesto do assassino «indica-se» o crime de Clarence, sem que haja qualquer contacto físico ilusionista). Trata-se mais ainda de convencer do que de representar. Falou-se algumas vezes de «staccato» a propósito do teatro expressionista: o termo corresponde bem à representação do actor, seguida de impulsos e de rupturas. A estilização excessiva do movimento corresponde à deformação dos cenários e às modificações da luz. O simbolismo das cores encontra na representação o seu equivalente: é o simbolismo das atitudes. O corpo humano, forma e volume, adapta-se ao estado de alma, de que se torna a tradução plástica. E é pelo movimento abstracto, fora de qualquer verosimilhança naturalista, que recria a «tensão da alma». As atitudes de Kortnev, principal actor expressionista, são, a este respeito, significativas.

Apesar de um «desilusionamento» certo, a arte do actor continua a ser o elemento mais contestável do teatro expressionista. A simplificação arbitrária, os gestos abusivos, os rictos, levam frequentemente a uma teatralização convencional e melodramática.

Contribuição do expressionismo

Teria sido interessante analisar as realizações expressionistas fora da Alemanha, na Europa e na América, e descobrir as diferenças de estilos nascidos de situações histó-

ricas, económico-sociais, morais e artísticas bem determinadas. Mas quisemos apenas sublinhar características essenciais, destruir preconceitos e tirar do expressionismo as lições que ainda é possível fornecer ao teatro francês. Eis porque limitámos o nosso estudo à Alemanha, que continua a ser a iniciadora do movimento.

Maldisse-se demasiado em França deste estilo que se conhecia mal. Viram-se excessos (fantástico, fácil ou patético barato) e hoje classifica-se de «ultrapassado», de «fora de moda» ou de «germânico», quando não se condena com uma palavra: «Estética 1920». Não se trata de fazer aqui um panegírico e ainda menos de desejar que os animadores regressem ao expressionismo dos anos 25 e o imponham hoje nos nossos palcos: seria um contra-senso. Antes de ser um estilo, o expressionismo foi, essencialmente, um movimento de ruptura, um fenómeno que se situa de maneira precisa na história da sociedade e do teatro do século xx e que já não corresponde nem aos dados nem às necessidades actuais (...). A doutrina do «olho interior», da «visão», da «essência do drama» eram elementos susceptíveis de orientar uma parte para as implicações de um idealismo individualista que podia conduzir — e conduziu em certos casos — a um teatro puramente «esteta», a uma arte destacada da realidade e repousando num jogo de associações fictícias.

Mas que certos pintores expressionistas tenham pregado um regresso à realidade e procurado, como Georg Grosz, uma «nova objectividade», há nisso um índice significativo. O expressionismo não podia ser um fim. Arte de diversão, de libertação, de crise, sofria das suas próprias contradições: como podia, ao mesmo tempo, recusar a realidade exterior e fazer-se o acusador público de uma sociedade? Arte de transição, destruía certos princípios do teatro burguês do

fim do século XIX e do princípio do século XX e esboçava os meios que deviam permitir o nascimento de uma nova dramaturgia e de uma nova fórmula de representação cénica. São estes princípios novos, estes meios inéditos que restam hoje válidos, com a condição de serem orientados, não segundo as necessidades metafísicas do «olho interior», mas a fim de se encontrar uma realidade mais profunda e de a exprimir totalmente.

É graças ao expressionismo que uma arte de revelação pode substituir uma arte de encarnação. Exaltou uma união de todos os meios cénicos, o que não tem nada que ver com o «Gesammtkunstwerk» de Richard Wgner ou a noção de «teatro total» cara a certos dos nossos animadores, porque esta união não é a adição ou a sucessão de efeitos ou de agentes cénicos (actor, cenário, luz, etc.) mas a sua interpenetração com vista à transcrição da acção dramática, a participação de cada um deles no desenvolvimento dessa acção, que se encontra assim explicita. O seu simbolismo situa-se ao nível da ideia; é possível orientá-lo diferentemente e elevá-lo ao escalão da realidade.

Para que os princípios fundamentais do expressionismo continuem fecundos, é preciso despojá-los das suas contradições. Recusava o ilusionismo tradicional, mas arriscava-se a não ser mais do que um ilusionismo da vida interior: é isso que é necessário rejeitar. Dois caminhos eram possíveis e a situação do teatro alemão contemporâneo é o reflexo desta dupla possibilidade. Uma, que se situa no plano estético, conduziu às realizações de um Sellner, em Darmstadt, e dos netos de Richard Wagner, em Bayreuth. A outra situa-se no plano do teatro desalienado: o expressionismo conduziu a Brecht. À ideia, à «essência do drama», Brecht preferiu a realidade histórica profunda, o «Grundgestus». Eliminou do expressionismo tudo o que o prendia ainda a

uma teatralização exterior, mas acrescentou o poder desmistificador, estabelecendo um princípio de revelação da realidade social; pôs a síntese dos meios cénicos ao serviço do teatro épico: lembremo-nos de *Mère Courage*, na degradação ao longo do tempo, durante a guerra, dos elementos cénicos e da indumentária. Do simbolismo, Brecht fez um instrumento de sugestão realista. A luz, pelo seu poder dramatizante, era o agente cénico mais delicado de manejar: Brecht conservou as possibilidades de acompanhamento arbitrário no quadro do «Verfremdungseffekt» (mudança de iluminação no momento das canções, etc.) mas desenvolveu o poder desnaturalizante, buscando no construtivismo russo a fórmula da visibilidade das fontes luminosas. Seria igualmente interessante ver como a utilização das máscaras no *Círculo de Giz Caucasiano* retoma o simbolismo expressionista tornado instrumento de sugestão da realidade social.

VI — *A evolução da encenação no leste europeu*

Ossia Triling

O período que o teatro russo vive actualmente parece-se com a idade do Sputnik: aquele em que cresce a confiança em si e em que as perspectivas se ajustam. Na União Soviética, o teatro reflecte a tendência geral para a liberalização das artes e creio que o mesmo acontece em todo o leste europeu.

Comecei o meu giro pelo teatro leste-europeu pela Bulgária. Mas devo dizer, antes de tudo, que não abordei a Bulgária inocentemente. De facto, tivera uma ideia do teatro leste-europeu, em Paris, no Teatro das Nações; as tendências que observara, os pontos de vista que formara segundo as conversas com artistas das diferentes companhias visitantes influenciavam inevitàvelmente o meu estado de espírito quando cheguei à Bulgária, no Verão de 1957.

Em Sófia, fui hóspede não só do Instituto de Relações Culturais, mas também do Teatro Satírico, recentemente criado, dirigido então por Stefan Sertchadjiev. O facto de ter sido convidado a seguir um Teatro Satírico em plena actividade na capital, formado pelo voto expresso do governo e dirigido por um dos mais importantes encenadores do Teatro Nacional (fiscalizado pelo Estado) significava, provàvelmente, que a Bulgária tinha uma mensagem a transmitir para o exterior.

Se não me engano, essa mensagem é esta: o governo não deseja continuar a fazer pressão sobre o teatro, e os artistas são relativamente livres de exercer a sua profissão com mais ou

menos talento. A tradição «conservadora» que fora necessário manter depois da guerra deixaria de ser imposta. Dar-se-ia campo aberto aos movimentos artísticos, libertados da mística de um realismo fora de moda.

Não foi, com certeza, por acaso que a decisão oficial de abrir o Teatro Satírico coincidiu com a reabilitação, na U. R. S. S., de Meyerhold, e com o êxito sem precendentes, em Berlim-Leste, do Berliner Ensemble, de Brecht. A encenação de Sertchadjiev para *Os Banhos* provocou uma exaltação teatral tão violenta como a que se verificou em Moscovo por volta de 1930.

A peça é tão explícita no seu quadro da burocracia como na sua apologia do socialismo. Os poderosos efeitos de luz de Sertchadjiev e o desenvolvimento maciço dos actores atraíram esse género de público que se reuniu em multidão nos espectáculos do T. N. P. em Paris ou no Teatro Workshop, em Londres. O palco giratório de José Sancha, tendo por baixo as mandíbulas armadas de presas do capitalismo, e por cima uma nave do espaço — estilizada, lembrando a pomba de Picasso (mas no seu período cubista) e destinada a conduzir as massas ao paraíso dos trabalhadores — tudo isso perturbou os pontos de vista ortodoxos dos críticos comunistas.

Ainda que Sertchadjiev tenha regressado logo ao Teatro Nacional, assumindo Boyan Danowski a direcção do Teatro Satírico, o espectáculo continuou no cartaz com a mesma popularidade da primeira noite. As outras peças, nesse mesmo palco, parecem beneficiar de um êxito igual.

No Teatro da Juventude vi, na encenação de Boyan Danowski, *Le Bugie con le Gambe Lunghe* (As Mentiras de Pernas Compridas) de Eduardo de Filippo, uma pintura dramática da Nápoles de hoje, que abria com a projecção de uma sequência filmada e punha em acção um cenário múltiplo que, com Nápoles por pano de fundo, à maneira de certos cenários ame-

ricanos modernos, me lembrava as melhores realizações de Jo Mielziner. Considerado como revolucionário por certos críticos búlgaros, este espectáculo dá o tom e indica a nova direcção tomada.

Como era de esperar num Teatro Nacional, a tendência oposta continuava a dominar os espectáculos que vi no Teatro Kristyou Sarafov (a maior das duas salas da instituição): reinava o academismo tanto na cenografia como no estilo geral da representação. Na outra sala, mais pequena, vi dois espectáculos de Sertchadjiev: *Volpone*, de Ben Jonson (na versão de Stephan Zweig) e *Ao Pé do Monte Vitosha*, um drama da revolta, do poeta Peyu Yavorov, que data de 1911. Nem um nem outro tinham essas características de «museu» da casa-gémea. O primeiro utilizava um cenário estilizado de José Sancha, que aplicava os princípios da selecção mais do que os da imitação; o segundo, com cenografia de Assen Popov, o primeiro decorador da Bulgária, utilizava com muita subtileza contrastes originais nas cores. Popov reconheceu que o naturalismo do pós-guerra abafara o verdadeiro esforço artístico e formara uma nova geração de amadores de teatro desprovidos de gosto.

Uma surpresa agradável: a realização de *Mon Fils* por Stefka Prohaskova, uma jovem encenadora formada em Moscovo; a peça, de L. S. Tirina, é a tragédia sentimental das relações de um pai soviético com uma mulher divorciada e o seu filho perdido.

Excedi-me sobre os espectáculos búlgaros: é que constituem um modelo do que ia observar nos outros países da Europa de Leste. Por outro lado, a Bulgária é, com a Hungria, um dos únicos países de Leste que ainda não se apresentou no Teatro das Nações ou em qualquer outro lado, no Ocidente. Para elucidação do leitor quis, pois, dedicar-lhe um espaço desproporcionado.

*

As esperanças sugeridas pela visita do Teatro Nacional de Bucarest (que tem o nome de I. L. Caragiale) ao Festival de Paris de 1956 não foram desmentidas.

A Roménia, cujo teatro é pouco mais velho do que o dos seus vizinhos, pois remonta à fundação do Teatro Nacional, em Jacsy, em 1817, dispõe de uma gama de intérpretes rica e completa. Viu nascer, também, depois da guerra, alguns dramaturgos de mérito. *A Cidadela Destruída*, de Horia Lovinescu, foi admiràvelmente montada por Moni Ghelerter e há quatro anos que faz parte do repertório do Teatro Nacional. Descreve o declínio da burguesia depois da guerra. O espectáculo era notável tanto pelo realismo da cenografia de Alexander Bratasanu, que mostra a deterioração progressiva do nível de vida em casa de um advogado — essa deteriorização que o título evoca — como pelas notáveis interpretações, entre as quais é preciso sublinhar a de Lúcia Sturdza-Bulandra, de 86 anos, no papel de avó que liga a sua sorte à do novo regime.

Uma jovem actriz de grande talento, Marcela Ruzu, era «a rival» em *A Receita da Felicidade*, de Aurel Baranga, em que Radu Beligan desenha um retrato incisivo de marido volúvel. Convém notar nesta obra a ausência total da propaganda a favor do novo regime, uma nota simbolista acrescentada por uma «peça para marionettes» no interior da peça e uma utilização da música como elemento dramático, fazendo-me lembrar Priestley.

Os Jornalistas, primeira peça de um jovem jornalista, Alexander Mirodan, mostra o chefe de redacção de um jornal comunista para a juventude, tentando escamotear a verdade com medo de perder o seu lugar. O diálogo é espirituoso e as personagens revelam muita observação.

É um facto assente que Shakespeare ocupa um lugar glorioso nos teatros da Europa Oriental. Muito poucos encenadores, porém, são capazes de rejeitar a armadura à moda do século XIX, que divide arbitràriamente a acção em actos e em cenas, impõe frequentes e intermináveis mudanças de cenário atrás da cortina corrida e suspende, assim, o desenvolvimento contínuo do drama isabelino. Em Varna, na Bulgária, o encenador do *Hamlet*, num cenário único, foi discutido duramente pelos críticos ortodoxos, como o foi aquele que, no Teatro do Exército, para montar *A Fera Amansada*, recorreu às convenções da Commedia dell'Arte e da pista de circo.

Nada contrasta tão fortemente com estes dois espectáculos como o naturalismo estrito, apresentado falsamente como realismo, do Ocidente, a assinalar o peso do *Rei Lear* que vi em Bucarest, ou esse *Mercador de Veneza* que vi em Praga, com horríveis telões pintados e esses rompimentos que Craig e Appia rejeitaram há já sessenta anos.

Mas o «vitorianismo» (como diríamos em Inglaterra) de semelhantes representações não é geral. W. Siegfried, ao mesmo tempo encenador e decorador no Teatro Nacional e no Teatro Municipal de Bucareste, iguala os melhores encenadores europeus quando o deixam à rédea solta. A sua realização — encenação e cenografia — de *La Folle de Chaillot* era notável pela sua invenção poética.

E o mesmo deve dizer-se quanto a *Os Rústicos*, de Goldoni, na encenação de Sica Alexandrescu, com cenários de W. Siegfried e figurinos de Stella Voinescu: este espectáculo valeu uma «Imprensa de Ouro» no Teatro Nacional de Bucareste e quando do Festival Goldoni, em Veneza, em 1957.

De primeira qualidade, também, no Teatro Municipal, *The Rainmaker* (O Manda-Chuva), de Nash, montado por Liviu Giulei, em que se suprimiu o quadro de cena e se substituiu a ribalta por uma fila de cactos.

*

O teatro de Praga reflecte, de uma maneira aguda, as divergências entre um profissionalismo cheio de imaginação e um amadorismo académico.

Numa das três salas do Teatro Nacional, a Ópera apresentou *Carmen* segundo princípios há muito abandonados no Ocidente, pelo menos nas Óperas importantes. Cenários e encenações decadentes contrastavam violentamente com a famosa realização moderna da *Flauta Encantada* por Josef Svoboda. Este justifica a sua realização «século xx» afirmando que a obra, de qualquer maneira, é alegórica. Por exemplo, no momento da prova do fogo, Tamino devia passar são e salvo entre os feixes encandeantes dos projectores que o procuravam do alto de dois miradouros do campo de prisioneiros. Efeito infinitamente mais sugestivo, para este episódio difícil, do que na insípida encenação da nova ópera de Sófia, ou mesmo na encenação poético-realista de Walter Felsenstein, na Komische Oper de Berlim Leste.

O notável talento de Svoboda como decorador já se impusera no Teatro Satírico de Praga, rebaptizado depois Teatro ABC e que é dirigido, agora, como antes da guerra, pelo grande «clown» checo Jan Werich. Este goza de uma liberdade de palavra que muitos directores ocidentais invejariam. Os comediantes ingleses, nomeadamente, ligados estreitamente ao texto aprovado pelo censor, ficariam estupefactos com as liberdades que a sátira por vezes assume.

Na reposição que fez de *César*, uma comédia sobre a ditadura que data de 1932, mas que tem tanta actualidade como quando da sua criação, dá a definição mais satisfatória que ouvi, no Leste, de realismo socialista. Fala-se de pintura e Werich, o improvisador mais fecundo que já vi, diz: «O impressionista pinta o seu tema da maneira como o vê; o expressionista

da maneira como o sente; o realista socialista da maneira que lhe mandam». A encenação de *Um Chapéu de Palha de Itália*, de Labiche, por Werich, prova um gosto requintado e um sentido da época, enquanto o palco giratório de Svoboda, em forma de caixa de chapéus de senhora, se abre para descobrir interiormente o cenário.

Ninguém, seguramente, poderia encontrar traço de influência política oficial nos notáveis espectáculos do famoso «Divadlo 34» (Teatro 34) de E. F. Burian. Uma *Noite de Reis* altamente original e particularmente fascinante foi aí encenada por Bojan Stupica, antes actor e arquitecto, agora também encenador e decorador, e que a Iugoslávia emprestou. O cenário único era constituído por uma espécie de andaimes em grades, rodeando, em dois andares, a cena-plataforma; um proscénio em forma de coração avançava para além do quadro de cena e uma cortina transversal corria em diagonal à maneira de Brecht. Os actores entravam alternadamente pelo andar do andaime ou por um plano inclinado subindo da fossa da orquestra. Este cenário era tão pouco convencional como o do Teatro Nacional para *Esta Noite o Sol Põe-Se sobre a Atlântida*, a obra de Vitezslav Nezval, que Paris viu em 1956 e que continua no repertório, apesar das suas numerosas inépcias.

*

Os problemas suscitados pelo realismo socialista em parte alguma são debatidos mais àsperamente do que na Rússia. A falta de espaço não me permite entrar nos pormenores da controvérsia. O facto importante é que se fala com respeito de Meyerhold e que os seus discípulos ou émulos são responsáveis pelos espectáculos mais interessantes que hoje se vêem em Moscovo e em Leninegrado.

No Teatro Mossoviet, Youri Zavadsky, aplica-se a enterrar uma triste época com a reposição do célebre clássico de Lermontov, *Mascarada*. Um mínimo de cenário, um judicioso emprego de tintas negras, tules transparentes, iluminação: é um pouco à maneira de Jean Vilar ou de Bertolt Brecht, muito antes de qualquer das respectivas companhias ter ido a Moscovo. O mesmo encenador empregou um proscénio do tipo isabelino para as *Alegres Comadres de Windsor* e transformou o «foyer» em quermesse isabelina: os actores fazem a sua entrada pela sala.

A célebre encenação de Okhlopkov para *Hamlet*, no Teatro Maiakovski, foi um pouco prejudicada, a meu ver, pelo intérprete principal, tanto pela sua idade como pela sua elocução apressada, e pelo emprego da partitura de Tchaikowsky ao longo do espectáculo, até onde bastava a música dos versos. Isto comprometia o efeito dos cenários, constituídos por duas construções (com galerias e planos de representação em três níveis) que, entre duas cenas, giravam nos extremos para se juntarem no centro, substituindo-se, assim, a cortina habitual.

A reposição da famosa encenação dos *Aristocratas*, de Pogodine, datando de 1930, restabeleceu a cena octogonal sem proscénio, enquanto as iluminações não ortodoxas e os cenários estilizados tornavam notável a representação do *Soneto de Petrarca*, a última peça de Pogodine, que critica abertamente, com geral satisfação, os «fanáticos» do partido e os seus preconceitos filisteus.

A reacção actual contra o tipo mortalmente fastidioso da encenação realista-socialista não podia ir mais longe do que com Eugene Siomonov, montando, no Teatro Vakhtangov, *Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo, sem pano de boca, com os actores dirigindo-se directamente ao público do alto de uma ribalta suprimida (contràriamente às indicações do autor!). Em comparação, que pobreza em *Macbeth*, de Tsaryov,

no Teatro Maly! Representada exactamente como uma ópera dos anos 1850.

Valentin Ploutchek é outro jovem encenador que não obedece aos «ukases» estéticos oficiais. No Teatro da Sátira, de Moscovo, as suas encenações atraem a multidão para três peças de Maiakovski, banidas durante vinte e cinco anos. O espírito de Meyerhold sopra livremente, como na versão dos *Banhos* de Kazimierz Dejmek, em Lodz, na Polónia, e por toda a parte, na Europa de Leste, onde o expressionismo de Maiakovski tem ainda um sentido para os espectadores do meio do século XX. Ploutchek retomou todas as receitas formalistas, compreendendo a entrada dos actores através do público e o emprego de projecções cinematográficas. *Mistério-Bufo*, que se ressuscitou para celebrar a «Grande Revolução Socialista de Outubro», tem mesmo, no final, um pequeno Sputnik girando em torno do globo. Nada de anacronismo, pois o prefácio da peça, quando da sua publicação de 1922, previa este género de enovações e falava de foguetes interplanetários como coisas realizáveis num próximo futuro.

Outro discípulo de Meyherhold, Ravenskikh, montou o *Poder das Trevas*, de Tolstoi, no Teatro Maly, a casa ultraconservadora de Ostrovsky, onde imperam as velhas reformas de há um século, já ultrapassadas. Atacado pelos magos do partido pela sua realização simbolista, Ravenskikh, apesar de tudo, ganhou um prémio no concurso teatral de Moscovo, no Inverno passado. E Ploutchek também!

Alexandre Tairov, fundador do Teatro Kamerny e primeiro encenador de *A Tragédia Optimista*, de Vichnevsky (que descreve a consolidação do poder dos sovietes entre os marinheiros anarquistas do Báltico), perdeu, durante algum tempo, o favor oficial. Se vivesse ainda, ficaria satisfeito de ver remontada a sua famosa encenação, brilhante e espectacularmente, por G. Tovstonogov, primeiro encenador do Teatro

Gorki de Leninegrado e que supervisou o mesmo espectáculo em Praga e Budapeste.

Akimov, decorador célebre antes da guerra e banido pelos «realistas socialistas», recomeçou a sua actividade no Teatro de Comédia de Leninegrado, enquanto no Teatro Komsomol da mesma cidade podia ver-se *A Cidade na Madrugada* de Arbuzov, uma peça de cerca de 1930, em que praticáveis móveis substituiam o naturalismo trapaceiro da criação.

A realização de *Sétimo Andar*, de Alfred Gheri, por Tovstonogov, é mais tradicional, com o seu cenário múltiplo simultâneo; mas Tovstonogov tratou à maneira brechtiana *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme de Figueiredo: suprime o pano de boca e faz entrar os actores pela orquestra, entre outras convenções buscadas nos gregos. As autoridades reconheceram-lhe o talento e concederam-lhe o Prémio Lenine.

A visita do Berliner Ensemble a Moscovo e a Leninegrado provocou algumas palpitações nos corações dos ortodoxos. Justificou, sobretudo, a política de independência seguida por artistas autênticos, como Zavadsky, Ohklopkov, Simonov, Ravenskikh, Tovstonogov e por numerosos encenadores e decoradores mais jovens. Só o Teatro de Arte de Moscovo, o conjunto mais qualificado e mais altamente exercido de todo o Mundo, segue ainda as suas próprias concepções do método de Stanislavsky. Ainda que o «Método» continue a ser a base da representação entre todos os actores russos e entre os actores de toda a Europa de Leste, as concepções de Stanislavsky datam do tempo em que o drama psicológico burguês estava no seu apogeu (nomeadamente com Chekov) e continuam ligadas ao seu antigo teatro.

*

Na Alemanha de Leste e na Hungria existem os mesmos problemas, mas graças ao teatro de Brecht e a uma longa tradição experimental (retomada após o interregno nazi) os artistas tiveram de vencer menores obstáculos. As encenações do Berliner Ensemble para *Mère Courage*, *O Círculo de Giz Caucasiano* ou *A Vida de Galileu* são demasiado conhecidas para que me detenha na sua apreciação. Um êxito menor em *A Boa Alma de Se-Tsuan* depois da morte de Brecht não deve surpreender ninguém, ainda que Karl von Appen, na sua cenografia, tenha revelado um talento invulgar.

Em Rostock, vi um *Ricardo III* nos andaimes metálicos que lembram muito o *Macbeth* do Teatro Workshop. Este último transportou-se de Londres a Moscovo e a sua visita parece ter originado um choque salutar no público moscovita amador de teatro. Em Leipzig, o segundo centro teatral da Alemanha de Leste depois de Berlim, a peça documentário de Barrie Stavis sobre Joel Hill, *The Man who never Died* (O Homem Que nunca Morreu) montada com um cenário único sobre palco giratório, com numerosos títulos de jornais projectados sobre o ciclorama, passava-se em alternância com *L'Alouette*, de Anouilh, apresentada também sem pano de boca e, num equilíbrio delicado, sobre um estrado de tipo medieval.

*

No Teatro Nacional de Budapeste enfrentam-se dois estilos muito opostos. Pode ver-se, no mesmo momento, uma brilhante encenação de *L'Oeuf*, de Marceau, toda luz, manchas negras, elementos cénicos reduzidos ao mínimo — os críticos ortodoxos classificam-na de existencialista; que erro! — e um clássico húngaro, com *A Tragédia do Homem*, de Madach, que

românticamente descreve o homem em busca da verdade, através de reminiscências do *Fausto*, de Goethe, e do *Kordian*, de Slowacki. Mas os cenários naturalistas e as longas mutações eram inadequadas a este drama poético da imaginação.

O teatro Húngaro continua a reboque do dos outros países leste-europeus que visitei, apesar de felizes encenações de Molnar e de outros dramaturgos húngaros e estrangeiros. Em certas peças contemporâneas, como *Galileu*, de Lászlo Németh, os temas históricos servem de pretexto para a discussão de problemas actuais. É um subterfúgio frequentemente empregado pelos escritores de Leste. Estas peças eram pobremente montadas. É possível que as recentes encenações de *The Entertainer*, de Osborne, ou de *Glembays*, de Krleza (esta assegurada por Stupica, convidado ocasional) venham a exercer uma influência feliz e estimular o regresso a um passado menos conformista.

*

Só a Polónia e a Iugoslávia atravessaram sem dano a atmosfera irrespirável que foi o culto da personalidade e a coacção das doutrinas estéticas. A vanguarda mais ousada do Teatro na Europa é, incontestàvelmente, o Teatro Popular (velho de três anos) de Nowa Huta, a nova cidade construída ao lado de Cracóvia. Aí, o Ministério da Cultura polaco deixou a Krystyna Skuszanka, alma fogosa de Leon Shiller, toda a liberdade de praticar o expressionismo, o simbolismo ou qualquer outro «ismo». O êxito recompensou-a. Aqueles que viram a encenação de *O Servidor de Dois Amos*, em Veneza, no ano passado, ficarão convencidos, mesmo que contestem os métodos de Skuszanka. A estilização é nota dominante das realizações cénicas na Polónia: observa-se na escolha das cores e dos materiais, no emprego de elementos decorativos parciais,

na concepção que vê no teatro uma arte mais de sugestão do que de imitação ou de representação. Erwin Axer, em Varsóvia, e Bronislaw Dambrowski, em Cracóvia, são dois encenadores que se salientam, ainda que a escolha do seu repertório se inspire em considerações exteriores. Já citei Dejmek, de Lodz. A sua encenação de *A Visita da Velha Senhora*, de Durrenmatt, que vi, por acaso, em Belgrado, onde o seu teatro estava em «tournée», traduziu perfeitamente as intenções do autor.

*

A figura dominante de hoje, entre os encenadores iugoslavos, é Bojan Stupica. A sua originalidade, mesmo quando é um contra-senso, suplantou a da geração precendente: penso, nomeadamente, no dr. Branko Gavella. Tem uma outra vantagem sobre os seus confrades: a sua mulher é uma actriz eminente, de grande beleza e grande talento. Uma das encenações mais impressionantes que já vi foi a do *Círculo de Giz Caucasiano*, no Teatro Nacional Croata de Zagreb, com Mira Stupica no papel de Groucha. Muito mais colorido do que na versão monocromática de Brecht, o espectáculo empregava um truque técnico de que Erwin Piscator se proclama o inventor: um estrado translúcido iluminado por baixo. Neste caso, a luz iluminava o «círculo de giz» de que fala o título e provocava um efeito dramático excepcionalmente evocador.

A encenação de *Madame le Ministre*, um drama burguês de Nusic, no Teatro Dramático da Iugoslávia, foi bastante atacada porque substituiu o cenário único por um cenário múltiplo sobre palco giratório. Deu-me, porém, do fundo social da peça, uma bem melhor visão do que a realização mais académica do Teatro Nacional de Belgrado de uma outra peça de Nusic, em que, seja dito de passagem, também se utilizava um palco giratório.

Uma das mais belas realizações de Stupica é a encenação, que remonta a dez anos, do *Tio Maroje*, de Marin Drzic. A obra lembra Shakespeare em vários aspectos; encantou não apenas o público parisiense de 1954, mas também os visitantes do Festival de Dubrovnic, todos os anos, após a sua fundação. Não receio desmentido colocando Stupica entre encenadores como Tyrone Guthrie, Peter Brook, Elia Kazan, Jean Vilar, Erwin Piscator, Luchino Visconti e Youri Zavadsky.

O Teatro Dramático de Belgrado é igualmente responsável por alguns espectáculos admiráveis e fecundos. Por outro lado, foi o primeiro na Iugoslávia a representar peças de autores como Arthur Miller e Tennessee Williams. Ao lado de um certo academismo desusado que se encontra, aliás, em todos os cantos do mundo, os palcos iugoslavos estão prontos para todas as experiências técnicas e estéticas. Há vários estúdios que montam, em Zagreb e em Lioubliana, como em Belgrado, novidades experimentais, tanto de autores iugoslavos como de dramaturgos estrangeiros; e os actores de talento são numerosos.

*

Em conclusão, estou persuadido de que o artista profissional, no teatro da Europa Oriental, ultrapassou os seus detractores de ontem, os críticos amadores, lançado por uma incoercível aspiração para a criação artística. Visto sob este ângulo e tendo em conta que nascem teatros como cogumelos e que o público é cada vez mais numeroso e entusiástico, do teatro do Leste Europeu, se conservar a independência novamente conquistada, nada há a recear mas tudo a esperar.

1958

VII — *Brecht, o eterno investigador*

Constantin Fedine

A morte de Bertolt Brecht é uma perda cruel para a arte. Com o desaparecimento deste artista, criador audacioso, fica um lugar vazio na dramaturgia e, no teatro alemão, um lugar que ninguém pode ocupar. O mundo internacional do teatro sente dolorosamente esta perda irreparável.

Brecht foi um mestre do tema social, como dramaturgo e como poeta. Foi um mestre do espelho social como encenador. A dramaturgia e a encenação fundiam-se nele.

A unidade da inspiração do escritor e do temperamento do encenador era condicionada pelo objectivo que escolhera uma vez por todas — criar um espelho da luta do nosso tempo. Os assuntos históricos e de actualidade eram-lhe igualmente caros, desde que exprimissem a luta de classes. Nunca temeu a política em arte. Pelo contrário, considerava a política como o objecto mais habitual da arte. Sabia que, privando o drama de cor política, privava a sua arte de qualquer acção social.

É natural que o Brecht do começo dos anos vinte seja diferente do Brecht dos nossos dias, pelo conteúdo da sua dramaturgia. A época das agitações, das guerras e das revoluções foi a sua escola. Não receou passar por essa escola e a rectidão das suas soluções ideológicas não foi menos audaciosa do que a rectidão das concepções cuja originalidade defendia combatendo.

Os três períodos da vida artística de Brecht serão sempre marcados pela crítica. Foi implacável para o obscurantismo

e para a pequena burguesia durante a República de Weimar. Foi um combatente intrépido contra o hitlerianismo nos seus anos de viagem e tornou-se um bom e fiel poeta da República Democrática Alemã, nascida depois da segunda guerra mundial. Estas três épocas foram ricamente ilustradas pelos seus trabalhos de artista.

Donde provém a originalidade inegável de Brecht como homem de teatro?

A vida da cena foi o plancton que alimentou Brecht nas suas infatigáveis investigações de escritor.

O seu gabinete de dramaturgo era o começo e a continuação do palco. O elemento de cooperação dominou em toda a obra de Brecht. Nunca empreendeu as suas descobertas e invenções na solidão — verificava-as, decompunha-as, modificava-as com o auxílio e a participação de amigos, de actores, de artistas, de encenadores, de músicos, de literatos. Tive mais de uma vez ocasião de ver Brecht quando trabalhava numa nova peça ou preparava um novo espectáculo. Esperava sempre alguém, alguém estava a chegar ou estava já rodeado dos seus colaboradores ou entretinha-se com qualquer pessoa diante de um manuscrito de folhas rasuradas. O seu gabinete de trabalho dos arredores impressionou-me, um dia, pelas suas dimensões e pelo seu vazio: mesas e cadeiras idênticas estavam espalhadas por todo o lado. Brecht disse-me:

— É para os colaboradores. Devemos ver melhor o que fazemos para a cena e é por isso que precisamos de muito espaço e de muitas cadeiras.

O trabalho de dramaturgo era, para ele, o trabalho de um encenador de teatro: o futuro espectáculo estava já contido no drama e só o colectivo podia ver bem, antecipadamente, o espectáculo no manuscrito. Era por isso que o gabinete de dramaturgo se tornara para Brecht um laboratório com numerosos assistentes.

Que era para ele o palco, quando a peça se transformava em espectáculo? A arena da cooperação com o espectador. Mesmo antes da apresentação do espectáculo, a companhia fazia-se controlar pelo espectador. A ponte entre a cena e a sala existia já antes das cadeiras serem ocupadas pela primeira vez pelo público.

Além disso, o espectador era treinado a participar no trabalho sobre o próprio drama. Brecht contava-me, recentemente, como conseguira interessar, a pouco e pouco, na elaboração de uma peça, os camponeses de uma exploração colectiva que construía uma barragem: em primeiro lugar foram convidados a assistir ao espectáculo e começaram a contestar diferentes situações e episódios, enquanto ele os interrogava: «E entre vós, como é que as coisas se passam?». Eles obrigaram o teatro a ir até eles e a observar a sua vida. Depois, Brecht pediu-lhes conselhos; como modificar os episódios? Então, começou a criação comum da companhia e dos camponeses-espectadores. Brecht disse-me com um sorriso calmo e um pouco malicioso:

— Eles pensavam que não faziam mais do que ajudar-nos. Mas, de facto, começaram a ajudar a sua própria exploração em seu benefício. Estavam constrangidos perante o teatro: escreve-se um espectáculo segundo eles, os actores representam segundo eles, mas na aldeia as coisas não vão melhor com a barragem e vai ser preciso alterar a situação. Assim, parece que a arte pode também influenciar a vida.

Este trabalho de Brecht é característico pelo seu estilo de investigação verdadeiramente audacioso na participação colectiva do dramaturgo, do actor e do espectador na criação de novas formas de arte teatral. Muitas vezes acontece ouvir-se falar do individualismo de Brecht, em particular pelos críticos e especialistas de teatro. Mas esse individualista edificava toda a sua actividade sobre uma larga e activa colaboração,

com os colectivos mais diversos, e não só não fugia aos conselhos de outrem como os escutava com avidez e rodeava-se ele próprio de conselheiros.

Bertolt Brecht sonhava mostrar o seu teatro ao espectador soviético. E é particularmente triste que no momento em que se encara a viagem da sua companhia, ele já não possa ouvir a música e as palavras, ver a cor dos seus espectáculos.

Mas o seu teatro, a sua dramaturgia e a sua poesia, os seus trabalhos sobre a teoria e a pedagogia — toda a herança deste investigador de talento magnífico e poderoso — viverão, naturalmente, e viverão sempre.

(Agosto de 1956)

NOTA

Cremos que é absolutamente necessário esclarecer o leitor de que o caso *de Brecht, no teatro alemão deste século, não pode ser considerado isoladamente, antes é necessário colocá-lo ao lado de outro grande homem de teatro que é Erwin Piscator. Mas, enquanto Brecht é o homem de teatro total, o* dramaturgo, *na ampla concepção de Appia, Piscator é apenas encenador, tendo de socorrer-se da literatura dramática ou não dramática para o desenvolvimento das suas ideias de artista-encenador.*

Geneviève Serreau escreve: «Os artistas e, particularmente, os homens de teatro tomam consciência da sua responsabilidade perante o público. É uma nova noção. O cinismo dos dadaistas que marcou Piscator e Brecht no seu regresso da guerra não pode satisfazê-los durante muito tempo. O teatro será didáctico, a cena torna-se um tribunal onde se apresentarão, perante o povo, os problemas da actualidade para serem julgados e deles se tirarem as lições que se impõem». O que importa, *escreve Piscator,* não é o homem nas suas relações com ele próprio, nem com Deus, mas com a sociedade... O destino das massas é o dado heróico da nova dramaturgia. *Brecht, nisso, difere de Piscator: está primeiro para ele o homem e não as «massas».*

Mas tomaremos, adiante, contacto com Piscator.

VIII — *Técnicas da vanguarda*

André Muller

Todo o teatro tem as suas técnicas e, na medida em que é o reflexo da sua época, de uma certa sociedade, ou de certos grupos sociais, essas técnicas evoluem. As peças clássicas já não são hoje representadas como o foram há alguns séculos; antes de tudo, porque a sua compreensão se modificou; depois, porque os meios postos à disposição do encenador se enriqueceram, evidentemente, com o progresso da técnica: iluminação, dispositivos, música, etc. No entanto, é possível encontrar em cada categoria de teatro uma permanência, um «estilo».

Pode, pois, creio, falar-se de técnicas do teatro de vanguarda, tentar apresentar certos traços comuns às peças agrupadas sob este vocábulo. Na verdade, qualquer agrupamento é fictício e os exemplos tomados aqui, entre Adamov, Ionesco, Tardieu, Vauthier ou Beckett, não devem fazer concluir uma identidade de estilo entre os autores; *mas* a análise dos sinais técnicos que podemos revelar aqui e nas obras pode conduzir a mostrar a sua relação com o próprio conteúdo de cada obra, ele mesmo tributário de condições precisas de existência.

O teatro da vanguarda é, talvez, mais do que qualquer outro, determinado pelas condições que são hoje as do teatro em geral; é essencialmente um teatro de ensaio e em cada noite deve conquistar o seu público; na busca de novas formas, está condenado ao insólito e a um certo público. Público de conhecedores, talvez, mas público raro: nasce nos pequenos teatros onde, precisamente, para poder durar, precisa todas as noites

de uma sala cheia. É necessária, pois, alguma coragem ao autor que pretende enfrentar a cena: encontrar um director que consinta em alugar a sua sala para um espectáculo «a priori» não rendoso; pagar aos actores o mínimo sindical, construir os cenários, garantir a publicidade. Para quantas representações? Mesmo que haja uma pequena subvenção, o problema mantem-se: é preciso arranjar dinheiro.

Essa precariedade ressalta, inevitàvelmente, sobre o próprio conteúdo das peças de vanguarda. Os imperativos financeiros conduzem o autor a situar a acção onde exija um cenário pouco importante, a imaginar poucas personagens para se pagar menos aos actores... O teatro da vanguarda é um teatro de misérias e a sua expressão tende a confundir-se com a sua mitologia. Cenários, mobiliário, protagonistas, tomam assim um sentido particular; o recurso a meios exteriores, como a música, não é, senão, um dos aspectos da luta contra a pobreza.

Todas estas dificuldades são suficientemente nítidas desde as primeiras manifestações de um teatro de vanguarda; o exemplo de *Ubu-Roi*, em 1866, no l'Oeuvre, é a este título chocante: a modicidade dos recursos de Lugné-Poe determinava toda a orientação das suas encenações: precisava de evitar os cenários sumptuosos, reduzir o mobiliário ao mínimo, improvisar os acessórios; mas desta necessidade, Lugné-Poe fazia uma arte, e o encontro com Jarry adquiriu o significado de um manifesto. *Ubu-Roi* passa-se em «parte alguma» e, depois de um concerto de metais, o pano sobe sobre um cenário de parte alguma, com «árvores ao pé de camas, neve branca num céu muito azul»; cama de cortinado amarelo flanqueada pelo bacio, mochos e morcegos nas janelas, forca com o seu enforcado, palmeira rodeada por uma boa, constituíam os elementos insólitos de um cenário próprio para impressionar o espectador médio; os actores estavam mascarados e adoptavam um sotaque; Jarry quisera que a indumentária fosse «ana-

crónica e sórdida»; quarenta manequins de vime tinham sido comprados e vestidos. Estes poucos traços bastam para mostrar o carácter «provocante» do espectáculo. Mas o que é já essencial é o processo pelo qual, das necessidades materiais, se passa ao plano dos princípios. Elaborava-se uma doutrina a partir de imperativos financeiros.

Romain Coolus, adversário de *Ubu*, verificava em *La Revue Blanche:* «Recorreu-se a um certo número de *sinais* susceptíveis de sugerir o que não se podia mostrar: algumas acções condensadas, muito expressivamente sintéticas... (que) constituem uma espécie de linguagem teatral nova». Setenta anos depois, a preocupação de exprimir uma metafísica pelo concreto contínua manifesta no teatro de vanguarda (1).

O CENÁRIO

Não deixa de ter interesse comparar as realizações de Max Reinhardt com as do teatro de vanguarda contemporâneo; no fim da guerra de 1914-18, Reinhardt foi obrigado, também, perante a penúria de matérias-primas e as dificuldades financeiras, a renunciar a qualquer esplendor em cena; é, então, que utiliza largamente luz e obscuridade para animar um cenário fixo e criar uma «atmosfera». As mesmas causas, com Ionesco ou Tartieu, por exemplo, conduzem a resultados completamente diferentes: em *Victimes du Devoir*, de Ionesco, um reflector faz surgir da sombra uma porta até aí oculta e cujos traços são *ditos* por um actor, mas todo o simbolismo desaparece e o artifício luminoso só serve para libertar um momento da linguagem. Da mesma maneira, em *La Serrure*, de Tartieu, «a luz começa a diminuir progressivamente... enquanto ficará só iluminado o enorme buraco da fechadura». Não se trata ainda senão de acumular num instante, como para surpreender, elementos-choque; a música junta-se-lhes,

por fim: «Ao mesmo tempo que a sombra invade a cena, ouve-se uma nota tensa, estridente e lancinante que, a princípio fraca, acabará por se tornar ensurdecedora». Não se trata, portanto, do que podia parecer fundamental no teatro: iluminar o cenário; já não se pretende dar-lhe vida: o cenário fica «sem alma», fora do tempo, fora de qualquer lugar.

Assim, a fuga diante do tempo de *En Attendant Godot*, corrida contra o tédio, não pode ter um quadro:

Pozzo. — Onde estamos?

Vladimir. — Não sei.

Pozzo. — Não será um lugar chamado a Prancha?

Vladimir. — Não conheço.

Pozzo. — Com que é que se parece?

Vladimir *(olhar circular)*. — Não se pode descrever. Não se parece com coisa nenhuma. Não há nada. Há uma árvore.

Estrada no campo com uma árvore — e só ela vive—nunca o local pode ser familiar. E esta soberana abstracção, este espaço vazio de Beckett, encontra o seu equivalente nas paredes fechadas de Ionesco: interior burguês britânico, gabinete de trabalho, interior pequeno-burguês, uma modesta sala-de-jantar-salão-escritório, uma sala nua sem qualquer móvel, fazem evidenciar a mesma pobreza, a mesma incomunicabilidade. Cada elemento é elevado à altura de um tipo: não é um, mas *O* quarto, *O* escritório, *O* lugar público que são descritos ou antes, impostos. Nada mais significativo do que algumas indicações de Adamov para *La Parodie:* «Dar a impressão do negro e branco... a encenação deve suscitar o «dépaysement». O cenário não varia na sua composição essencial, mas só na disposição dos seus diferentes elementos. Apresenta as mesmas coisas sob ângulos diferentes». *Depaysement*, recusa do familiar, o cenário só deve falar pelos silêncios (...) O cenário assume uma função particular em relação à palavra.

Esta função pretende ser inversa da do cenário das peças do teatro burguês: aqui, a beleza das telas pintadas é autónoma, julgada pelos seus aspectos mais exteriores e mais capazes de agradar à vista; a sua sobriedade ou a sua opulência são apenas uma questão de gosto e o decorador passa por cima do próprio cenário e do próprio autor, porque «a imagem é preferida à coisa». É contra isso que se rebela Jean Vauthier e a precisão das suas notas sobre a encenação de *Personnage Combattant* é uma salvaguarda contra a traição: «O cenário não deverá tomar a palavra senão depois de a ter recebido do autor e do auditório. Sabemos bem que qualquer cenário é dotado de uma linguagem e parece ser difícil que a não use, como habitualmente, tanto quanto se mostra. Mas em *Fortíssimo* (*) fazemos o possível por amordaçá-lo imediatamente. Que quase nada se escape dele, a não ser um canto poderoso cantado à boca fechada, uma influência simplificada — simplista. Sabemos que ele age, apesar de tudo, mas numa inevitável acção toda primitiva, primária, remota. Está lá, de facto, mas em repouso». Devemos banir o inautêntico e a volúpia do gracioso. Libertemo-nos dos ídolos.

Os acessórios

Se faz acompanhar-se de uma secura evidente dos cenários, essa autenticidade rebuscada não se acomoda menos a uma proliferação dos objectos. Pode mesmo dizer-se que o teatro da vanguarda é um teatro de acessórios. Naturalmente, estes têm um papel definido e a contradição entre a presença de uns e a ausência de outros é apenas aparente. De facto, se os cenários devem impôr-se por si próprios, sem gritar a sua verdade,

(*) Primeiro título de *Personnage Combattant*. — (N. do A.)

os objectos, esses, são vivos, dirigidos contra os homens ou os seus cúmplices. Em *Personnage Combattant*, apercebemo-nos ao vivo dessa relação, que vai da submissão à dominação: cenários e objectos não fazem sempre senão um, simples elementos realistas procedentes da «mudança directa da loja de um adelo para as tábuas da cena»; o cenário em repouso anima-se com a chegada da Personagem nesse quarto muito pobre, mas insòlitamente *ornamentado;* então, só os objectos adquirem um sentido preciso, fiéis às recordações do escritor. Grinaldas, lanternas e bolas de vidro, estranhas ao seu passado, erguem-se, inimigas mudas, escondendo as paredes de outrora. Inversamente, é no velho cadeirão a que falta cada pormenor, inscrito, no entanto, nìtidamente nele, que a Personagem espera reencontrar a pureza dissolvida. Beckett exprimia a mesma ideia fazendo de Lucky um ser que não pode pensar sem o seu chapéu: para aniquilar o escravo, o senhor lança por terra o chapéu e calca-o: «Assim não pensará mais!» Do escritor ao escravo, a presença ou ausência do objecto, portanto, ressuscita ou aniquila.

Mas o objecto-demiurgo não se contenta com existir só pela presença. Age. No *Théâtre de Chambre*, de Tardieu, onde, por vezes, a cena «não representa nada», o objecto complica a acção por um comportamento ligado a ela; é mesmo o centro, como mostram suficientemente os títulos das peças que constituem a selecção: *Le Meuble*, *Le Guichet*, *La Serrure*. O Móvel corta a palavra do comprador mal chegado à sua presença: «É que não se trata de um móvel vazio, isto, senhor, um móvel sem alma... Ele é infalível; somos nós, pobres humanos, que estamos sujeitos ao erro!» As coisas erguem-se, pois, contra os homens e o fim lógico deste duelo só pode ser a morte do comprador, morto pelo móvel. O desregulamento do objecto ilustra a vacuidade das acções humanas. Aqui, o móvel mata; em *La Chantratice Chauve*, de Ionesco, o relógio soa, soa tanto

quanto *quer*, sublinha as réplicas com mais ou menos força, tem espírito de contradição e indica sempre o contrário da hora que é, bate pancadas cada vez mais nervosas ou «não soa nenhuma vez»; o objecto perdeu, então, todo o sentido, como em *La Societé Apollon*, de Tardieu, assimilando as esculturas modernas aos utensílios de cozinha, no último sarcasmo.

Enfim, o objecto engrandece-se ao ponto de obscurecer tudo o que o rodeia: o buraco da fechadura, enorme, contém, inumano, toda a noite; as cadeiras de Ionesco proliferam em torno dos dois velhos submersos; o excesso da sua presença material não exprime mais do que a invencível solidão espiritual dos protagonistas; o tema é repetido em *Le Nouveau Locataire*, em que os móveis invadem a cena vazia e a transformam em túmulo, e em *Comment s'en Débarrasser*, onde é um cadáver que caça os actores. Mundo vazio, mundo pesado e abafante. A incomunicabilidade e a solidão das pessoas só são dadas pela imunda presença das coisas, povoando, até abafá-lo, um universo desolado.

Actores, indumentária, música

A personificação do objecto impõe ao actor uma maneira de ser; as reacções das personagens têm de ser traduzidas por outros meios que não os do teatro burguês. Na realidade, as indicações do encenador ao actor parecem ser de duas espécies: ora a adesão ao texto exige a maior sobriedade da mímica, o actor passa fàcilmente à condição de objecto e é curto o caminho do cadáver-objecto ao actor-cadáver, ora o actor deve opor-se às coisas de uma maneira dinâmica e o seu comportamento tende para a pantomima. *Le Professeur Taranne*, de Adamov, duro e incerto, duvida da sua própria existência e pertence ao sonho mais do que à realidade; as personagens de Beckett interrogam-se: «sois vós seres humanos?». A noção de tempo

acaba por lhes ser estranha e o gesto deslocado em relação à palavra:

VLADIMIR. — Então, vamos?

ESTRAGON. — Vamos.

(Mas não se movem)

Enfim, o escravo, reduzido pelo seu senhor ao estado de objecto, pode, como este, desregular-se: o mecanismo mental de Lucky enraivece-se como o móvel de Tardieu.

A fixidez dos tipos é garantida pela continuidade da sua atitude: «De uma ponta a outra da peça, cada personagem principal deve conservar uma atitude, uma maneira de falar que lhe são próprias» (Adamov, *La Parodie)*; o autor insiste: «estas indicações não têm outra finalidade que não seja sublinhar o carácter *paródico* da peça. Abster-se, porém, de qualquer *estilização*. O comportamento absurdo das personagens, os seus gestos distorcidos, etc., devem parecer absolutamente naturais e inscrever-se na vida mais quotidiana».

Em Vauthier, pelo contrário, a representação do actor está muito perto da do bailarino; é que as personagens não têm reacções perante o acontecimento, elas «guardam-no» pelos seus estados de alma: «O acontecimento gira de roda e dita figuras ritmadas que rupturas de intenção (sardonismos, violências, lamentações) fazem cessar ou retomar. Os gestos são, por vezes, *os da vida*, mas tendem, contudo, para o «ballet», a menos que o não sejam autênticamente». E, ainda: «Da extrema mobilidade das atitudes mentais depende a exteriorização bufa consciente e inconsciente da personagem *(Capitaine Bada)*. O dilúvio de palavras lançado aos objectos pela Personagem Combatente, a luta que trava contra os tabiques do seu quarto de juventude, devem ser menos um delírio verbal do que um *esforço* patético: «Fica de pé o mais tempo possível, a boca aberta para as palavras. Há nesta peça, por vezes, um

enlouquecimento necessário que deve casar-se com os caracteres da chuva».

Actor-cadáver, actor-bailarino, estas duas noções não deixam de evocar, ao mesmo tempo, as de Artaud e Craig: para este, o actor ideal saberia conceber e representar símbolos perfeitos de tudo o que existe na natureza; para aquele, o corpo tem um sopro e um grito pelos quais pode tomar-se nos «basfonds» decompostos do organismo e transportar-se visìvelmente até esses altos-planos radiantes em que o corpo superior o espera. No limite destas concepções e para dar a expressão da alma por meio da dos traços, a máscara ou as sombras chinesas, de *Ubu-Roi* a *Jacques ou la Soumission*, passando pelo *Capitaine Bada*, tendem a substituir a careta ridícula da face humana.

Desde então, a indumentária perde a sua função: como localizará ela, no tempo, uma acção que decorre fora do tempo? Não encontra o anacronismo senão buscando o insólito e acomoda-se fàcilmente num valor de símbolo: em *La Parodie*, as mudanças de vestuário de Lili simbolizam o seu carácter, permanecendo o dos outros actores idêntico durante toda a peça.

Corpo vivo, móvel, plástico, o actor joga com o universo inteiro e recebe as linguagens segredadas da realidade. E surgem outros meios, que não o gesto ou a voz: a música, os ruídos, a rádio: em *Conversation-Sinfonietta*, de Tardieu, a própria personagem faz corpo com eles: «Os coristas falarão tanto quanto possível sem modulação cantada, apenas com efeitos de ritmo ou de intensidade. Não representarão o *sentido* do que dizem, como comediantes, mas o *som*, como instrumentistas. Haverá, portanto, um contraste entre o que dizem e a sua atitude, que permanecerá séria e impessoal, com essa espécie de «détachement» particular a certos músicos profissionais que se aplicam em tocar bem, sem terem o ar de participar no que

fazem». Assim como em *Tous contre Tous* os ruídos são impassíveis e a rádio desempenha o papel de coro antigo, em *Capitaine Bada* produzem um efeito de choque e assumem, porque vêm do exterior, um carácter de implacável hostilidade. Papel mecânico dos fonógrafos, apitos de comboios na noite, ruídos de ferros de cadeias, campaínhas estridentes, da mesma maneira que não representam coisa alguma, estes objectos, coisas indefinidas, estranhos e banais, contribuem para criar não uma atmosfera, mas um mundo concreto, de significações já estabelecidas.

O teatro da vanguarda «sobressalta o repouso dos sentidos... reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como tiros no silêncio, paralisações do sangue, apelos de humor, solicitações inflamatórias de imagens nas nossas cabeças bruscamente despertadas». Cenários, personagens, objectos, música, são elementos necessários de um espectáculo que é provocação; provocação por ausência, provocação por excesso de presença. Sempre, e até nas coisas, aflora a ideia do coito, do duelo ou da morte. Os textos que aqui se citaram mostram bem a identidade do papel assumido pelo material cénico em Ionesco, Tardieu, Beckett, Vauthier ou Adamov. Só este último, pelo menos em *Le Ping-Pong*, parece afastar-se dos atributos do teatro de vanguarda, dar-lhe um sentido novo, muito mais inscrito na História, a recusar dizer como o inventor de Vauthier: «O meu mérito — se mérito existe — é ter reencontrado esses velhos modelos, já tão aperfeiçoados, e de os ter posto ao gosto do dia». Mas neste estado, o estudo do conteúdo ultrapassa largamente o estudo da técnica pròpriamente dita.

NOTA

1 — *Léonard C. Pronko esclarece que os anos de guerra e de ocupação contribuíram para orientar os espíritos dos escritores, na França e em quase toda a Europa, para «um exame sério do papel do homem, não tanto como animal social, mas como habitante de um universo cuja significação e cujas estruturas se perdem. A manifestação mais notável desta perspectiva durante os anos trinta e quarenta encontra-se nos escritos dos existencialistas, e em particular nos de Jean-Paul Sartre, que não é apenas o filósofo mais evidente do ramo ateu desta escola, mas também um autor dramático muito dotado». Pronko acrescenta que é a partir de cerca de* 1935 *que o teatro em França começa a debruçar-se cada vez mais sobre os problemas da condição humana, sem rejeitar as atitudes tradicionais concernentes à intigra, às personagens, ao tema ou à linguagem. «Não pretendo sugerir que Beckett, Ionesco ou Adamov sejam existencialistas, nem mesmo que eles reconheçam uma dívida para com o existencialismo, mas, simplesmente, que a escola de Sartre resume uma certa atitude característica dos anos quarenta em França e que continua, em certos pontos, a prevalecer ainda hoje. Eis os quatro princípios do existencialismo que se reflectem entre um ou vários dos actuais e principais escritores de vanguarda:*

1 — *O absurdo é a trama da nossa existência. O homem, nos seus momentos de honestidade e lucidez, descobre que a sua vida não tem nenhuma significação absoluta, que deve viver numa vida. A não existência ameaça-o constantemente.*

2 — *O homem pode atolar-se no seu ser físico, agarrado a um modelo, uma ideia fixa do bem, uma concepção dele próprio, que nega a sua natureza humana. Cessa de mudar, de tornar-se, transformar-se em coisa. A superabundância de coisas dá a náusea, porque ela limita a nossa liberdade.*

3 — *Da mesma maneira que o homem e os seus valores podem figurar-se por hábito, a linguagem também pode morrer e tornar-se inoperante, paralisar os nossos pensamentos. Com um tal instrumento, nenhuma comunicação é possível. Todo o homem é uma solidão.*

4 — *Não há natureza humana, o homem é determinado só pelas suas acções, e, por consequência, não tem carácter fixo no sentido habitual da palavra. O homem só existe numa situação*».

IX—*A adaptação de romances à cena*

Erwin Piscator

Nunca compreendi que o facto de levar um romance à cena possa, sequer, prestar-se a discussão. Falar disso como de uma heresia é, muito simplesmente, esquecer as origens do teatro.

Uma das fontes do teatro não é a narrativa, a lenda, a tradição popular? A dança e a pantomima são a outra.

A tragédia grega é inconcebível sem Homero. Dramatização de uma matéria épica, o teatro chinês é, também, o que se qualifica de «livre falado». Donde nasceu a dramaturgia da Índia senão das suas epopeias? E na Europa, os Mistérios não foram como que uma Bíblia que se anima?

Mais tarde, não teríamos *Romeu e Julieta* sem uma novela italiana, um *Rei Lear* sem uma balada céltica. E a nossa época viu numerosas peças inspiradas em narrativas e em romances (tais como os de Balzac e Maupassant, entre muitos outros). Inútil, pensamos, multiplicar os exemplos.

Questão ociosa, como se vê, perguntar se é permitido transpor para a cena uma obra épica, pois isso fez-se em todos os tempos e o teatro sempre benificiou com isso.

Um *a favor* e um *contra* enfrentam-se, todavia, na hora actual.

Contra a adaptação de romances, invocam-se as elipses do sentido e das palavras, a exteriorização da experiência interior, o resumo sumário, o reflexo e o grito — de outra maneira, o expressionismo.

Em seu favor, jogam o alargamento no homem da vida interior e de tudo que age sobre ela, a recusa de ver nele o único artífice dos acontecimentos, enquanto que é ele, antes, que está dependente, sem o saber ou sabendo mal.

Se, até 1914, foi possível ao indivíduo refugiar-se em si próprio e esconder-se atrás da máscara da sua personalidade (ver Ibsen, Strindberg, e mesmo Shaw, Wilde e outros) desde esse momento, a guerra rasgou o véu de uma civilização mentirosa e de falsa «cultura».

A personalidade foi despersonalizada em larga medida. Foi, então, que o expressionismo tentou salvá-la — a ela e também aos artistas—restabelecendo a intervenção do eu numa dupla relação, a bem dizer, inteiramente nova: por um lado, procurando preservar esse sentimento de comunidade com a massa experimentada durante a guerra, portanto eu — e a massa, mas em comunhão; por outro, querendo renovar com cada indivíduo, com cada isolado, os laços que o «front» havia quebrado — e nomeadamente o sentido da fraternidade humana.

Como foram belas, maravilhosas, exultantes, as jornadas de Novembro de 1918! Era a reacção total contra a guerra, eram as mãos estendidas, por cima dos mortos, para mãos estrangeiras, mas não mais mãos inimigas. Tudo isso pareceu bem ridículo quando, apenas dois anos mais tarde, as ruas de Berlim ficaram juncadas de cadáveres de trabalhadores. Cadáveres anónimos, salvo os de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburgo.

A explosão de 1914-18, as metralhadoras de Berlim, Janeiro de 1919, destruíram para sempre a quarta parede do teatro, desse teatro edificado segundo as regras de Aristóteles...

O que, com poucas excepções, podemos chamar hoje dramaturgia americana não é outra coisa, na técnica e na execução, que teatro naturalista à moda de 1890, delícia do pequeno-burguês cosmopolita. Quanto à Europa, apenas remi-

niscências clássicas «à Giraudoux», jogos intelectuais de um Anouilh, versificações de um Fry, golpes de vista retrospectivos sobre Kafka, bafos viciados de atmosferas e de épocas reaccionárias.

Não tenhamos ilusões: tanto no fundo como na forma, não possuímos — com excepção de certos fragmentos de Brecht, Sartre, O'Neill, A. Miller, Robert Pen Warren ou O'Casey — nenhuma obra darmática à medida da nossa época, a mais atroz e a mais progressista de todos os tempos. Eis porque me voltei para o romance.

Alguns filósofos empenham-se em defender a forma pura do teatro. De morrer a rir! Quais são, então, essas formas puras? Essa gente nunca recuou até aos gregos; não sabe ler Shakespeare (pelo menos na Alemanha) senão na edição Schlegel-Tieck, isto é, que o confunde com Schiller; e quanto a Schiller só o atingem pelo lado formal. Essa gente nunca tomou a sério nem defendeu a exigência moral de Diderot, folheou Winkelmann sem ñada ver, crê a tradição dura como ferro, bem como estas palavras de Goetz von Berlichingen: «Toda essa tendência não me convém» — no caso presente, a verdadeira cultura.

Nestes últimos anos, como o cinema, de que talvez tenha sofrido a influência, o teatro conheceu um desenvolvimento novo: a dramatização dos romances num estilo particular, chamado épico.

Mais de trinta anos de encenação e a soma das minhas experiências no género citado permitem-me assinalar a este respeito uma série de resultados concretos.

Quando, em Berlim, entre 1920 e 1930, me pus à procura de peças que pudessem convir a esse teatro novo que imaginava, depressa tive de verificar que as obras contemporâneas não se prestavam, nem pela sua forma nem pelo seu testemunho, ao que eu esperava realizar: fazer renascer o teatro como escola

de moral, no sentido desejado por Diderot e por Schiller, mas ao mesmo tempo evocar nele, de maneira viva, os grandes problemas do nosso tempo.

É preciso dizer que os novos meios cénicos tinham aqui um papel a desempenhar. Há muito tempo que a cena-caixa impunha ao Ocidente um estilo rígido e imutável. A quarta parede, o pano de boca, separava o actor do público, elevava uma barreira entre o jogo de cena, a «bela ilusão», e a realidade dos «pregos da plateia», como lhes chama Shakespeare.

Mas nesta época de destruição dos antigos valores, o teatro, espelho da vida, teria de sujeitar-se a formas esclerosadas? Não tínhamos por onde escolher: era preciso derrubar a quarta parede para estabelecer um laço e um acordo entre a arte dramática e a realidade. E, neste sentido, ofereceu-se-me a técnica — arma legítima do nosso tempo — e particularmente a técnica da luz, que não só tinha mudado da noite para o dia, como permitia efeitos de novo género. Podia isolar um actor, sublinhar a sua representação, atrair sobre ele, à vontade do encenador, a atenção do espectador, prefigurando, de qualquer maneira, o que ia ser o grande plano no cinema.

É, então, que nasce o teatro «libertado». Procurará — com auxílio da técnica — possibilidades de movimento (...) fazendo passar o teatro do estado estático ao estado dinâmico. De maneira que se tornava possível dar o crescendo da acção, por um furioso arrastamento no seu ritmo dos actores e dos cenários.

Paul Klee ensinou-nos: «A arte não tem por missão representar o visível; torna visível». Era precisamente «tornar visível» que me atraía, o que, aliás, eu considero como a missão mais importante do encenador.

Pela supressão da quarta parede e pela utilização lógica dos planos recuados, a cena encontra-se, súbitamente, apta a acolher assuntos mais vastos, matérias épicas e representações

de destinos ultrapassando de longe os casos individuais. Assim, usei novos elementos de construção cénica: o cenário transparente em *Hoppla, nous vivons*, a cena esférica em *Raspoutine* e também o tapete rolante em *Schweik*.

A encenação das *Aventuras do Bravo Soldado Schweik* é um excelente exemplo da maneira como um romance pode ser adaptado no seu desenvolvimento natural. Max Pallenberg submetera-me um ensaio de dramatização devido a Max Brod e Hans Reimann. Fiquei decepcionado, porque a refutação metafísica do militarismo por essa figura aparentemente ingénua, esse malicioso Parsifal de bairro polaco, tornara-se num mau «vaudeville» militar em três actos. Para restabelecer o tema fundamental, obtive o acordo dos adaptadores no sentido de modificar o romance e a peça segundo o que me parecia ser a única forma possível de dramatizar o tema, preservando o desenvolvimento épico do romance. Para a realização cénica utilizava, pois, o tapete rolante, que permitia ao soldado Schweik fazer uma marcha mais ou menos simbólica da sua aldeia para o «front». À medida que Schweik avançava, o mundo em torno dele devia mover-se igualmente. George Grosz executou com este fim trezentos desenhos, segundo a técnica de Walt Disney. Empreguei também máscaras, como Brecht fez depois, no *Círculo de Giz Caucasiano*. Graças ao fundo móvel, o cenário tomou um impulso épico e descritivo, indispensável para dar fielmente o meio em que se desenrola o romance. A encenação foi literalmente arrebatada pela corrente; e o fundo móvel tornou-se uma espécie de Niagara dramático.

Não se trata, de forma alguma, como se vê, de «técnica maquinista», como pretendia um crítico superficial que tentou e tenta ainda — porque nada aprendeu e, sobretudo, nada esqueceu — combater, com mais ou menos vidência, experiên-

cias revolucionárias deste género. Tratava-se de adaptar a cena moderna ao nosso tempo.

É, ainda, o princípio do fundo móvel que Alfred Neumann e eu próprio utilizámos quando tentámos, pela primeira vez, dramatizar o célebre romance-epopeia de Tolstoi, *A Guerra e a Paz*. Chamámos deliberadamente a esta adaptação uma «versão contada pelo teatro» e não há dúvida de que a maior modéstia é de rigor quando se nos mete na cabeça apresentar na cena uma obra tão gigantesca.

De resto, o problema não era simplesmente transportar um romance para o palco, mas, sobretudo, cristalizar o assunto — neste caso, a intenção antimilistarista de Tolstoi.

Como no caso de *Schweik*, a dramatização devia valorizar os elementos «épicos». Schweik não podia contentar-se com ser uma ordenança que conclui a sua tarefa de medianeiro por estas palavras do fim: «Se o meu tenente tiver dois gémeos, gostaria de ser o padrinho de um deles». Era preciso que aparecessem em plena luz a opressão da Checoslováquia pela monarquia austro-húngara e a guerra de 1914-18.

Igualmente, nem a simples e trágica história de amor de André Bolkowski e de Natacha, nem a amizade e o amor de Pierre Besukow — por mais densos de problemas que fossem — podiam, por si só, constituir a acção. As forças fatídicas desencadeadas pelas campanhas de Napoleão e a Revolução francesa marchando para Leste, a defesa da Rússia sofrida — mais do que conduzida — por Koutousov, o mundo de fora e o mundo de dentro, deviam ser postos em relação, o que, com certeza, estava no espírito de Tolstoi, e por isso lhes demos um vigor simbólico.

Nas versões 7 a 10 dos nossos ensaios, Pierre desempenhava também o papel de comentador: mas apercebemo-nos de que isso impedia a peça de atingir uma grandeza convincente e o

fôlego desejável. E assim é que, no fim de contas, plantámos um verdadeiro recitante no meio da cena.

Empreguei o recitante desde 1920, na R. R. R. (Revue Roter Rummel) *Parágrafo* 218, *Estandartes* e, também, em *Uma Tragédia Americana*, de Dreiser, de que levei à Broadway uma versão teatral.

Tudo assimilando do romance de Tolstoi, a nossa dramatização criou, no entanto, uma forma nova, comparável aos clássicos gregos e ao «livre falado» dos chineses. Os críticos de mentalidade filológica limitam-se a achá-la mais simples, mais ingénua, mais linear do que o original. E esquivam-se declarando que, no fim de contas, não passa de uma forma emprestada pelo romance ou pelo cinema. Enquanto que, graças à sua perfeita inteligibilidade — apreciada sem reservas pelo verdadeiro público — ela representa uma ruptura total como o teatro conformista e abre largamente o caminho a um estilo novo.

Ouso mesmo pretender que se trata, pelo menos para a nossa época, de elementos revolucionários que fazem estoirar o velho teatro de ilusão, o seu estilo e o seu repertório, que destroem a boca de ópera como sob o efeito de uma bomba e que revelam ao espectador outros aspectos do real, outras claridades.

Concordo que tudo isto está ainda no princípio. Mas, uma interrupção de vinte anos não se vence de um dia para outro. Dispunha, então, do meu próprio teatro e decidia, sòzinho — numa certa medida —, da escolha dos meus meios.

Alguns condenam a nossa tentativa — e, portanto, qualquer tentativa de dramatização — com objecções deste género: «Deixaram escapar inúmeras coisas das duas mil páginas do romance, algumas não subsistem senão em forma de aforismos, outras, enfim, são apresentadas numa perspectiva dramática ou psicológica estranha a Tolstoi». Estes mesmos aristarcas censurarão ao cinema a perpétua pilhagem da literatura?

Ou, então, o que é permitido num filme não o é no palco? A distinção seria pueril.

Mas deixai-me voltar brevemente ao choque que, a princípio, um homem cultivado deve sentir quando sabe que se tentou a «gageure» de destilar este «roman-fleuve» para uso de um serão teatral ou, para me exprimir na gíria de certos críticos, de o «servir em comprimidos».

É um choque deste género que me parece ter experimentado Gabriel Marcel. Por isso me senti feliz ao ler estas linhas, nas suas impressões (publicadas nas *Nouvelles Littéraires)* da representação dada em Paris da minha adaptação:

«Quando há alguns anos — escreve Marcel — ouvi, entre amigos, o grande encenador Erwin Piscator dizer-nos que se propunha levar à cena *A Guerra e a Paz,* não acreditei no que ouvia; a empresa parecia-me insensata, quase inepta. É preciso reconhecer, depois de ter assistido ao espectáculo que o Schiller Theater de Berlim apresentou no Festival Internacional de Arte Dramática, que esta inacreditável «gageure», Piscator a dominou completamente. O espectáculo que, na estreia, obteve um êxito quase triunfal, fornece, parece-me, um exemplo notável do que poderia ser um teatro popular. O espectáculo é impressionante e terá uma profunda ressonância na consciência de todos aqueles que assistiram...»

Não esconderei a alegria sincera que me causou esta confissão de um poeta conduzido, pela minha tentativa, para a sua estrada de Damasco. A sua personalidade e amplitude da sua obra bastam para afastar a suspeita de que ele poderia trair a causa da poesia em benfício de certas exigências cénicas (do que alguns mal-intencionados me acusarão, talvez).

Os próprios factos nos provam, aliás, a inanidade de quaisquer considerações teóricas neste domínio. Adaptações de romances à cena e ao cinema e de peças de teatro em filmes são moeda corrente. E é notório que poucas peças vêem as

luzes da ribalta em Nova York cujos autores não tenham, até mesmo antes de as escrever, olhado de esguelha para Hollywood — e que não acabem por olhar de frente.

O meu amigo Robert Pen Warren escreveu uma peça em verso sobre um ditador da Louisiana, Huey Long, sob o título de *Proud Flesh*. Deixou-a durante muito tempo inacabada e, um belo dia, serviu-lhe de tema para escrever um romance *(All the Kings' Men)* de que extraímos, em conjunto, uma peça «épica». Finalmente, fez-se também um filme!

Antes de produzir esta última peça na Broadway, conquistava um grande êxito com a dramatização de *Uma Tragédia Americana*. A próprio Dreiser a considerava, de longe, como a melhor versão da sua obra, graças ao rigor da construção e a essa dimensão suplementar, a essa profundidade obtida pela intervenção do recitante.

Estes dois romances, apesar de não terem a amplitude de *A Guerra e a Paz*, não são menos poderosas criações épicas de vastos desenvolvimentos. Nos dois casos, o adaptador esteve quase a desesperar ou, pelo menos, a resignar-se perante a complexidade da intriga, dos temas e das personagens.

Nos dois casos, também, o recitante apareceu não como uma solução de facilidade, mas como um meio de dominar verdadeiramente a matéria épica. A condensação é uma necessidade puramente técnica na cena de que não pode prescindir-se por motivos de horário. Mas, na experiência, resulta também como um processo muito indicado e até legítimo para transpôr o tema para um novo plano. Transposição que torna o romance ainda mais emocionante. Quanto ao recitante, não enfraquece coisa alguma a intensidade dramática, mas, pelo contrário, aumenta-a, no sentido em que torna o espectador mais atento e o obriga a uma participação muito maior do que a que se obtem numa simples efabulação.

Verifiquei sempre que um romance arrebatador, uma vez posto em cena, electriza literalmente o público. Coisa curiosa: é o original que, em relação à peça, dá a impressão de um esboço. Isso provém, sem dúvida, dessa transmutação que opera a passagem de um mundo a uma dimensão — a do livro — para um mundo a três dimensões — o teatro. Posto isto, em que se torna, pergunto eu, a questão de saber se a dramatização não será uma heresia?

A adaptação de *All the King's Men* que se verá este Outono na Alemanha Federal, caracteriza-se por uma apresentação épica de novo género. O recitante (que representa antes de tudo a «inteligência central» no sentido de Henry James), o recitante, pois, foi cindido em duas entidades que se enfrentam a propósito da significação e da verdade da história. O processo, concebe-se fàcilmente, dará à função do dito recitante um relevo singular, uma acuidade que, sob cada peripécia, descobrirá para nós uma espécie de «drama no drama». Contribuirá para desenvolver a receptividade do espectador, para «ensiná-lo a ver», para elevar a sua compreensão. O teatro épico não tem outra finalidade que não seja aproximar mais intimamente o espectador do drama e tornar mais agudo o seu olhar. Com o mesmo objectivo, usa igualmente o meio altamente instrutivo do «regresso atrás», que permite salientar as interdependências essenciais no desenvolvimento dos carácteres, a ligação estreita entre o destino do indivíduo e o da sociedade, a acção simultânea de todos os elementos particulares. Pouco importa, no fim de contas, que a acção exercida sobre o espectador seja de origem dramática ou épica, conquanto o teatro cumpra o que sempre foi e continua a ser a sua mais alta missão: fazer de maneira que o homem se encontre, ele-próprio, num exemplo e que seja tocado pelo«tua res agitur».

A propósito da minha última encenação de *A Guerra e a Paz* em Tubingen, eis o que escreveu o dr. Ernst Muller no *Schwabischen Tageblatt:* «As etiquetas já não têm importância. Já não pergunto: é teatro de ideias, teatro político ou que sei eu? O que Piscator nos deu, durante quatro horas, é simplesmente teatro, teatro apaixonante, rico de significação. Um exemplo do que é sempre válido e constantemente humano...»

(1956)

X—*Stanislavsky e a encenação do «Casamento de Fígaro»*

Nina Gourfinkel

Na Primavera de 1782, Paris disputava Beaumarchais: queria ouvir ler a sua nova comédia, que não conseguira vencer as barreiras da censura. Ora, dois augustos viajantes, ocultos sob o nome de conde e condessa de Nord, faziam com que o autor estivesse na moda. Na verdade, o futuro Paulo I, herdeiro do trono da Rússia, não podia prever que, justamente, seria no seu império, tão bem guardado, que se tentaria fazer explodir, com maior fragor, a pólvora com que estava carregada a impertinente comédia.

Isto não aconteceu, é verdade, senão cerca de cinquenta anos depois. Mas já em 1780 fora criado, em S. Petersburgo, o primeiro *Barbeiro de Sevilha*, com um libreto de Beaumarchais. Era a obra do compositor italiano Paesiello, adido à corte de Catarina II. Foi um êxito europeu. Cinco anos mais tarde, essa mesma ópera bufa foi dada, no Trianon, para Maria Antonieta. Ela própria interpretava o papel de Rosina e convidou para a representação Beaumarchais, que acabava de ser posto em liberdade da cadeia de Saint-Lazare. O fácil Fígaro do italiano eclipsou mesmo o de Mozart *(As Bodas de Fígaro*, 1785), demasiado fino para o grande público; só foi suplantado, ao fim de uma carreira de trinta e seis anos, pelo truculento *Barbeiro* de Rossini (1816).

Assim, pois, foi a Rússia que teve a honra de «lançar» Fígaro, falseando a verdadeira natureza da personagem. Este Fígaro em música devia obliterar os traços do herói da comédia,

condenada ao tratamento de simples divertimento. O génio de Beaumarchais ultrapassara a história, mas a ópera tinha-o travado. Hoje ainda, na maioria dos palcos mundiais, substitui-se ao Fígaro de Beaumarchais o da ópera bufa, tão aquém da concepção do autor! O brio da música despojou-o da sua substância. Quaisquer que possam ser os êxitos e a notoriedade do Barbeiro nas cenas dramáticas, aguentam difícilmente a comparação com aqueles que conheceu nas cenas líricas.

Apesar de ter sido a Rússia a origem desta escamoteação, foi a Rússia que deu, também, a vingança a Beaumarchais. Sem dúvida, representou-se *O Casamento de Fígaro*, em S. Petersburgo, logo depois de Paris, em 1785 (*). A peça ficou inscrita no repertório todo o século XIX, mas a sua autêntica «reabilitação» só se fez em 1926, graças a Stanislavsky. Descobriu, na personagem insípida que a ópera revelara, esse Fígaro «revolucionário-agitador», dramático por excelência, que Alexandre Dumas Filho soube ver.

*

A Revolução russa de 1917 teve uma imensa repercussão no domínio teatral. O novo regime teve a consciência de ver no teatro um poderoso instrumento de propaganda política e de propagação da cultura, graças à rede de palcos. No entanto, foram precisos, pelo menos, vinte anos para conseguir dominar esse instrumento indócil, vinte anos para o pôr ao serviço incondicional do estilo soviético de realismo-socialista, «liquidando» as tendências «formalistas» do esteticismo puro. De 1917 a 1937, a competição manteve-se livre entre as diferentes corren-

(*) A primeira representação realizou-se no Teatro do Hermitage, em francês, mas Catarina reservou-lhe um acolhimento bastante frio. A primeira tradução russa apareceu em 1787. — (N. da A.)

tes, das quais as dominantes, o «realismo,» e o «formalismo» eram representadas, respectivamente, por Stanislavsky e Meyerhold. É no quadro desta luta que se inscreve a reposição do *Casamento de Fígaro*.

Em 1924, de regresso de uma «tournée» de dois anos pela Europa Ocidental e pela América, Stanislavsky e a sua companhia encontraram, em Moscovo, o formalismo triunfante. Contra ventos e marés, o mestre, que já completara sessenta anos, empenhou-se em recriar uma cena autênticamente democrática, isto é, ideològicamente em uníssono com a época e largamente acessível às vastas camadas da população. Podia, finalmente, realizar o seu velho sonho: trabalhar pela «inteligentsia» operária, não apresentando-lhe espectáculos chamados «para o povo», mas erguendo-o no nível de um teatro mais elevado, mais artístico. Sabia que era preciso proceder por etapas, que era preciso, sobretudo, tornar os espectáculos *inteligíveis* a esse espectador novo e inexperiente. Enquanto os «formalistas» retalhavam como lhe dava na gana os textos clássicos, pretendendo infundir-lhes um conteúdo moderno, mas na verdade para encontrar pretextos para espanejarem os seus *achados* de encenação, Stanislavsky, pelo contrário, começava por restabelecer o primado absoluto do texto. Se se permitia, por vezes, introduzir ligeiras modificações — vê-lo-emos no *Casamento de Fígaro* — era para melhor sublinhar o sentido desta ou daquela situação essencial, pois queria que ela impressionasse o espectador.

Para o teatro soviético, a questão mais espinhosa era a do repertório. Logo a seguir à agitação, enquanto sobrevivia ainda a guerra civil, a fome, o grande caos, julgara-se que só a tragédia estava à altura desses tempos apocalípticos, que só, pela sua «arte eterna», ela podia corresponder às necessidades do espectador amarrado ao quotidiano. Várias tentativas foram feitas nesse sentido, das quais a mais interessante foi a do

Teatro de Tragédia, de Drama Antigo e de Alta Comédia, criado, em 1918, em S. Petersburgo; tomaram parte na sua criação Máximo Gorki e o grande poeta simbolista Alexandre Blok. Por seu lado, em Moscovo, Stanislavsky montava *Cain*, de Byron, em «oratório», carregado de «fantástico cósmico». Foi um fracasso total. Da mesma maneira, a tentativa petersburguesa não teve futuro. O teatro soviético só devia nascer alguns anos mais tarde, quando Stanislavsky e Gorki retomaram a sua velha aliança, fundada sobre o «realismo revolucionário» que ambos tinham inaugurado em 1902, quando da criação no Teatro de Arte dos *Pequenos Burgueses* e dos *Bas-Fonds*. Os dois homens saberão, então, atrair ao teatro os jovens autores e, sob o seu impulso, aparecerão as primeiras obras de valor.

Mas até aí tinha sido preciso escolher no repertório existente e a escolha era tanto mais difícil quanto Stanislavsky via confiar-se-lhe uma jovem companhia: o Teatro de Arte fora criado em 1898 e os seus veteranos datavam dessa época. Agora, injectava-se vinho novo nos velhos odres, juntando-lhe uma parte da juventude dos estúdios criados por iniciativa do mestre. Presidindo à fusão dos jovens e dos velhos, iria formar, entre 1924 e 1938, data da sua morte, uma nova geração de actores e de encenadores. Cada vez mais se limita ao papel de pedagogo. É em sua casa que trabalha, nessa velha moradia de estilo Império moscovita, hoje Museu Stanislavsky. É de lá que saem os quadros do Teatro de Arte rejuvenescido e da Ópera que tem o nome do mestre.

Mas que peças eram capazes de chegar ao público pós-revolucionário? Aos olhos dos povos do mundo, a palavra «Revolução» continua inseparável da palavra «França». É, portanto, para a França, nesse período de apalpadelas, que se voltam os olhos dos russos, e *Fígaro*, com certeza, impõe-se. No entanto, Stanislavsky hesita em abordar de improviso os

clássicos com a sua jovem companhia; para se treinar, prefere géneros apoiados: o melodrama (preconizado também por Gorki), a comédia satírica e até o «vaudeville», que lhe permitem desvendar aos jovens os efeitos e cordelinhos. Ao lado das peças nacionais, apoia-se no repertório francês. No decurso de três anos, 1925, 1926 e 1927, à parte o *Casamento de Figaro*, faz trabalhar os seus alunos em *Les Marchands de Gloire*, de Nivois e Pagnol, e *Les Deux Orphelines* (chamadas, na adaptação russa, *As Irmãs Gerard)*, actualizando uma e outra peça. A primeira — sátira da burguesia — torna-se mais acerba ainda nesta Rússia em fermentação do que não foi na Paris vitoriosa do pós-guerra. Ele próprio actor de composição, Stanislavsky era um entusiasta da sátira, tanto da sátira de costumes e caracteres, como da sátira política. Insistia na peça de Nivois e Pagnol sublinhando os «ritos» da vida de província francesa, as ambições, a hipocrisia, o culto do rendimento e das honrarias.

Quanto às *Deux Orphelines*, ampliava largamente as ressonâncias revolucionárias, que só prudentemente se insinuam no texto de Dennery e Cormon. Nessa altura, fez aos seus alunos um curso comparado sobre a arte do actor russo e a do actor francês.

*

Desde 1918, o *Casamento de Fígaro* exibia-se no cartaz do antigo Teatro Imperial Michel, e logo reposto pelo teatro Maly e outras cenas das duas capitais e da província. Mas a peça continuava a ser interpretada como um divertimento. No Teatro Kamery, estetizante de Tairov, foi uma espécie de «Commedia dell'Arte»; no Grande Teatro Dramático de Leninegrado (1926) um pretexto para a exibição dos sumptuosos cenários de Benois (decorador de Diaghilev). Foi

Stanislavsky quem primeiro tratou a peça como sátira política. Graças às notas tomadas pelos seus alunos durante os ensaios, é-nos possível seguir de perto esse trabalho sobre as peças francesas e compreender, nomeadamente:

1.º — Como Stanislavsky se empenha em *actualizar* as peças, a fim de as fazer dar o tom que convém ao novo espectador russo;

2.º — A sua arte de fazer a encenação ao mesmo tempo e ensinar o espectador e servir as necessidades do actor em cena;

3.º — As suas ideias sobre o estilo do actor francês comparado ao actor russo;

4.º — Enfim, o seu método de ensinar, os seus processos de pedagogo teatral.

1.º *Actualização do repertório*

— Não há necessidade de modernizar *O Casamento de Fígaro* — declara Stanislavsky. — Esta peça é naturalmente moderna. Na sua criação, representava o «summum» da audácia revolucionária. Estou certo de que o nosso espectador sentirá como actual uma boa metade dos pensamentos das personagens. Não recorremos na nossa encenação a qualquer dos artifícios em voga; servirá apenas para restituir à peça o espírito democrático que, de origem, é o seu.

— Encaramos *O Casamento de Fígaro* como uma *comédia popular*, uma acção precisa que se desenvolve num momento preciso e num lugar concreto. Nesse sentido, é uma comédia de género ou de costumes. Não deveis temer esta palavra, que faz estremecer os estetas. Não é uma pintura de costumes o empréstimo contratado por Fígaro e que ele não tem possibilidade de reembolsar? E a cláusula de reconhecimento de dívida? E as raparigas seduzidas pelo conde? E a docilidade e a corrupção dos juízes?, etc.

Todos estes pequenos factos da vida quotidiana encontram a sua explicação histórica e política no prefácio de Beaumarchais, cuja leitura atenta não é demais recomendar aos actores. Se se rejeita este conteúdo concreto da vida real, e se não se quiser considerar a peça como uma «comédia pura», que fica? Canções e danças, «travestis», saltos pela janela — o que se encontra em qualquer opereta. Pedimos outra coisa ao genial panfleto de Beaumarchais.

Não renunciamos, porém, a toda essa «brincadeira». Conservamo-la, mas imbricada na existência de determinada sociedade; não um «espectáculo», mas situações orgânicamente encabrestadas no decurso da «louca jornada». O que importa é saber *porque* tal coisa se faz em cena. Ora, qual é a ideia da comédia? Mostrar como o povo troça da nobreza. Os seus verdadeiros herois são o povo e as personagens opostas ao conde.

Fígaro é filho do povo, democrata, lutador. É preciso atenuar e até eliminar tudo o que trai as suas tendências burguesas. Mais tarde, sem dúvida, com o seu autor, obliquará «à direita». Pois bem, Beaumarchais será severamente punido: nenhum teatro monta *La Mere Coupable*. Mas no *Casamento*, ele está com o revolucionário Fígaro tal como deve aparecer ao nosso espectador.

Susana é um Fígaro de saias. Não é uma criadinha arrebitada; é sobrinha de um jardineiro e sabe trabalhar a valer: coser, passar a ferro, cozinhar — e fá-lo alegremente.

Franchette é uma Susana incipiente. Sabe já que para fazer-se amar o encanto não basta e empanturra o seu Querubim de torradas e laranjas.

A condessa é sempre a mesma Rosina, burguesa tenaz, cheia de bom senso, que luta pela sua felicidade. Bártolo e Marcelina, burgueses sensatos, pertencem à classe que sobe, consciente da sua força.

Face a estas figuras do futuro, o conde, que se agarra a privilégios caducos, é um representante do passado, prestes a desaparecer. Porque aboliu este egoista «ciumento e libertino» o direito de *cuissage* (*)? Com certeza, não por bondade, mas porque, em 1870, é de bom tom, entre os aristocratas, ser «progressista».

Como pôr o povo em cena, uma vez que dissemos ser ele o heroi desta comédia?

O seu rosto aparece nas cenas de massa. Uma cena de massa não é «figuração» (**), mas um grupo de personagens activas, individualizadas, dotadas cada uma do seu carácter e do seu comportamento. Não são «camponeses em geral», saídos de uma pastoral, mas trabalhadores, vindimadores, criados de estrebaria, pastores e pastoras, vaqueiros e lavadeiras. Vemo-los endomingados, é certo, mas, diz Stanislavsky ao decorador, «não aceitarei um único fato que não me faça adivinhar a profissão de quem o veste».

A vida real destas personagens do povo revela-se na cena do tribunal. A multidão que irrompe na sala é nìtidamente diferenciada em grupos. Há, pelo menos, seis:

a) Rendeiros, comerciantes, elemento sólido, de certa idade. São os sustentáculos do conde. Ocupam o banco da frente.

b) Criadagem. Estes são por aquele que parece dever ganhar: segundo as flutuações do processo, ora com Fígaro, ora com Marcelina, sempre pelos amos.

(*) Quer referir-se ao *direito de premissas*, pelo qual o nobre dormia a primeira noite com a noiva, sua afilhada. — (N. do T).

(**) É instrutivo comparar esta intrerpretação com a de Jean Meyer, em que se fala precisamente de «figuração» sem lhe atribuir a menor importância. — (N. da A.)

c) Arraia miúda: pastores, operários do campo, pescadores, artesãos. Estes são pela verdade, pela justiça. São os verdadeiros amigos de Fígaro.

d) Os jovens. Se não sabem muito bem de que lado está a verdade, pelo menos, são pelo amor, isto é, por Fígaro.

e) Há também o eterno grupo dos retardatários que animam a cena sentada e, enfim

f) as crianças: os pequenos Fígaros.

Durante o julgamento, cada um reagirá segundo a sua condição e o seu carácter, exprimindo as suas simpatias ou a sua cólera. Cada sentença é vivamente comentada, cada uma produz visìvelmente um efeito. As reacções são particularmente marcadas nas réplicas que tiverem um alcance político. E que agitação a propósito da mancha de tinta, da vírgula, da espátula! Cada qual quer vê-las com os seus próprios olhos. Depois do julgamento, as gentes partem sóbrias: uma vez mais a justiça foi comprada! Mas a esperança volta com Susana.

O conde é impressionado por esse carácter activo do povo. A linha essencial do espectáculo, sobre a qual engrenam os episódios (a que Stanislavsky chama a «linha transversal») pode ser definida assim: o povo desembaraça-se dos condes.

Stanislavsky atribui uma grande importância a esta representação viva do povo. Prevê já o papel que ele vai desempenhar na dramaturgia soviética nascente e tenta materializar os meios cénicos para dar a «atmosfera social». Esta deve anunciar a Revolução. Mas se, em *Les Deux Orphelines* pode mostrar-se em cena um povo que se ergue, que pega em armas e se lança ao assalto da Bastilha, em *O Casamento de Fígaro* maneja uma outra arma: o riso. Não quer ainda matar os aristocratas, basta-lhe rir-se deles.

Qualquer homem do povo é um herói em potência e em qualquer instante pode tornar-se uma personalidade. E Sta-

nislavsky exige que cada actor componha uma «biografia» escrita, que ele próprio relê com cuidado e que deve servir para «justificar» as réplicas e os gestos.

2.º *A encenação*

Stansislavsky elabora a encenação em função desse «realismo» que é a própria alma da arte teatral e de que fez o fundamento do seu «sistema», herdando-a de Gogol e de Stchepkine. Esta *justificação pela vida* que ele exige do actor, aplica-a ao mínimo elemento cénico. Não existe, para ele, encenação «em si», como para um Reinhardt, um Meyerhold, muitas vezes para um Piscator, mas *tudo o que se encontra no palco deve concorrer* para dar vida ao espírito humano. «A nossa obra colectiva», diz ele, «começa pelo dramaturgo. Sem ele, o actor e o encenador não têm razão de ser». E repete aos seus alunos: « Nunca se esqueçam de que não é pelo brilho das luzes nem pelo luxo da indumentária e dos cenários, nem pelos efeitos do jogo de cena que se torna o teatro vivo, mas através das ideias do dramaturgo. A pacotilha teatral é impotente para dissimular a pobreza de uma peça?

Não procura reconstituir na sua verdade histórica a França do fim do século XVIII, mas a encenação deve evidenciar com que espírito Beaumarchais concebeu a sua comédia. Para o conseguir — tendo sempre em conta um público novo para o qual é preciso ampliar os meios de expressão — Stanislavsky introduz a sua principal modificação: divide os cinco actos da peça em doze quadros, multiplicando os lugares de acção. Por outro lado, contrói os seus dispositivos sobre um palco giratório. Visa, assim, um duplo objectivo: em primeiro lugar, sublinhar o contraste entre os apartamentos da parada do castelo, faustosos e imponentes, e as outras dependências, galerias, passagens, traseiras, que, não sendo para ser vistas, estão em ruínas: o conde, no declínio dos seus privilégios,

não tem bastante dinheiro para as manter. Por outro lado, a acção desenvolve-se, assim, em dois planos, evidenciando as diferenças sociais.

No entanto, isto não significa uma meia-tinta uniforme. Veremos, pelo contrário, que o simples cenário do pátio interior será um dos mais coloridos. Quanto ao movimento rotativo, deve contribuir, na mudança rápida dos cenários, para acelerar o ritmo da «louca jornada». Certas cenas e todo o 5.º acto são representados em marcha.

Eis como se apresenta, nas suas linhas gerais, a divisão da peça:

1.º, 3.º e 9.º *quadros*, compartimento destinado a Fígaro e Susana, bastante arruinado, situado em qualquer torre lateral, entre os aposentos do conde e da condessa, os quais dão sobre as duas fachadas. Aqui desenrola-se o princípio (1.º acto, cenas I e II), as cenas com Querubim (3.º acto, cenas VII-IX) e o seu disfarce (4.º acto, cenas I-VIII).

2.º *quadro:* Galeria poeirenta onde se encontram Bártolo e Marcelina (1.º acto, cenas III-VI).

4.º *e* 6.º *quadros:* O quarto da condessa, vasto e sumptuoso, que o conde arranjou com cuidado para a sua bem-amada. Ali, trama-se também a conspiração de Rosina e de Susana (1.º acto, cenas I-XXI; 3.º acto, cenas XXIV-XXVI).

5.º *quadro:* Saída do castelo, onde se forma o cortejo nupcial. Marcelina apresenta a sua queixa «em movimento» (1.º acto, cenas XXII-XXIII).

7.º *quadro:* uma espécie de gabinete-quarto de vestir do conde: enormes armários e recantos propícios às suas aventuras amorosas. Fígaro deve lá ter lavado mais de uma beldade e é aí que, modificando a sucessão das cenas da I para a XI do 3.º acto, Stanislavsky faz entrar o barbeiro no momento em que Susana se encontra com o conde. Mas ela esconde-se vivamente e Fígaro não está seguro de a ter visto. Durante o

seu diálogo com o conde, estará permanentemente torturado por este pensamento: Susana está aqui e porquê?

8.º *quadro:* O tribunal. Uma sala aparatosa, reconstituída segundo gravuras da época (3.º acto, cenas XII-XIX).

10.º *quadro:* Stanislavsky faz dar, pelo conde encolerizado, a ordem de celebrar o casamento no pátio interior do castelo (4.º acto, cenas VIII-XII). Este cenário deu muitas dores de cabeça ao pintor Golovine. Stanislavsky obrigou-o a refazer três vezes os modelos. Um pátio estreito, um pouco de esguelha; à esquerda, uma pesada porta de madeira; no canto, à direita, toda uma espécie de velho bricabraque. Os quarenta actores que representam esta cena são convidados a colocar-se como puderem e, como toda a gente quer ver a boda, resulta uma alegre animação e jogos de cena imprevistos, prèviamente fixados. Golovine dá às paredes a cor da cal, tendo em cima um friso de tijolos de um vermelho ensolarado; por cima, o céu é de um azul fulgurante. Este quadro faz com que se destaquem os quadros coloridos da boda.

11.º *quadro:* Quarto de Marcelina. Uma dependência de «segundo plano» (4.º acto, cenas XIII-XVI).

12.º *quadro:* Todo o 5.º acto. É o jardim com arvoredo, áleas, caramanchões e fontes onde, por aqui e por ali, se esconde um par amoroso.

É neste ambiente, animado pelo movimento de cena, tornado misterioso pela semiobscuridade e pelos ruídos da noite, ora um acorde de viola ora um grito de ave, que erram as personagens e, sobretudo, Fígaro à procura de Susana.

3.º *O actor russo na escola francesa*

Abordando o trabalho sobre o *Casamento de Figaro*, Stanislavsky teve o cuidado de acabar com as banalidades da ópera. De Rossini, só reteve o *tempo* de «Figaro-ci, Figaro-lá». É o pró-

prio ritmo do espectáculo. Suplica aos actores: Esqueçam-se da Espanha! A acção passa-se em França! As circunstâncias propostas pelo autor e todas as personagens são bem francesas! Ora, há um abismo entre o temperamento, o ritmo francês e os russos. É esta disparidade que é preciso vencer.

Stanislavsky coloca o espectáculo sob a invocação de Puchkine. Toma por divisa as palavras que, numa das suas «pequenas tragédias», Mozart diz a Salieri:

> «*Se te assaltam pensamentos negros,*
> *Amigo desrolha uma garrafa de champanhe*
> *Ou relê* O Casamento de Fígaro».

Stanislavsky pretende *champanhizar* o espectáculo, torná-lo alegre, conferir-lhe um ar de festa. É para isso que tende, acima de tudo, o emprego do palco giratório. Não se trata de um truque destinado a divertir a galeria, mas a arrastar o lento temperamento do actor russo para o ritmo da «louca jornada». É para isto que tendem também as principais modificações introduzidas na peça.

Essa elegância, esse bom humor, que são o apanágio do actor francês e que teremos a alegria de tornar a ver com a Companhia Catherine Toth e André Reybaz, deve o actor russo conquistá-los, violentando a sua natureza.

Importa, sobretudo, insiste Stanislavsky, desembaraçar-se das «profundidades psicológicas» russas. Um actor francês, depois de ter representado uma peça emocionante, diz ao seu encenador: «Saí-me bem, hein? Pagas uma bebida?» Um actor russo, de regresso ao camarim, chora longamente, repetindo: «No fundo, foi um pouco da minha própria alma que eu dei...»

E Stanislavsky exorta Androvskaia-Rosina: Sobretudo, nada de sofrimento! O seu marido é-lhe infiel, não há dúvida,

voa! Você anda depressa, mas Fígaro esvoaça através do castelo.

Então Batalov, contam os seus camaradas, pôs-se a «voar» não só no palco, mas nos bastidores, nas salas, nas escadas, na rua, em sua casa, até conseguir atingir o ritmo necessário.

— Batalov! Em que administração de Sevilha tem necessidade de um calculador? Ignora? Mas Fígaro sabe. Você não se comporta como Fígaro, mas como um mujique à entrada de um «cabaret». Fígaro nunca está imóvel, nem mesmo quando está parado...

Sobretudo, nunca esquecer que esta «louca jornada» tem a sua lógica intrínseca. Para que não degenere em inútil agitação, será cuidadosamente cronometrada. É para isso que servem também as «biografias» que cada actor foi convidado a compor para si próprio. É preciso que, em todos os instantes, cada qual saiba exactamente de onde vem, para onde vai, o que quer, o que espera do seu comparsa, porque está em cena, porque está vestido de determinada maneira, porque maneja certo objecto, etc. No contexto de uma lógica cerrada da acção, ou antes, da interacção entre as personagens, que é «um duelo verbal contínuo», os acessórios, o «jogo com os objectos», que tem tão grande importância na peça, adquire toda a sua importância.

XI — *O nosso trabalho sobre «A Ópera de Quatro Vinténs»*

Giorgio Strehler

— *Uma questão geral, em primeiro lugar: como trabalha com os seus actores?*

— Não se esqueça das condições do nosso trabalho em Itália. Evidentemente, melhoraram muito depois da Libertação e no Piccolo Teatro são talvez melhores do que em qualquer outro lado. Mas acontece que nunca podemos fazer mais de quarenta e cinco ensaios: o que é pouco, demasiado pouco, mesmo com actores tão inventivos como são os italianos.

Começo por uma leitura da peça «à italiana», (*) para os actores, para o decorador, para o chefe de guarda-roupa, o músico... Sou eu quem lê. Logo a seguir, tento dar aos actores as chaves, não tanto das personagens (isso virá mais tarde) como da peça. Acentuo certas frases, de maneira que tudo seja o mais concreto possível. Mas, sobretudo, não quero enganar: não escondo nada, nem as fraquezas nem as dificuldades da obra. Este primeiro contacto deve ser claro. Tenho em grande conta a clareza: clareza da obra, clareza também nas relações humanas com os actores, estando, de resto, as duas coisas intimamente ligadas.

A minha preocupação essencial, em seguida, é tudo concretizar. Subo ao palco, represento, tento mostrar tudo. Mostro aos actores os modelos dos cenários — modelos construídos.

(*) Ensaio em que os actores lêm a peça em torno de uma mesa, ainda sem marcação. (N. do T.)

O actor tem necessidade disso, de conhecer o espaço em que vai representar. O ideal seria, mesmo, poder dar aos actores, desde o primeiro ensaio, uma concretização do lugar onde representam, e associá-los ao trabalho do decorador e, até, do figurinista. Infelizmente, não temos nem os meios (seria necessário um palco especial para os ensaios) nem tempo.

Quero deixar aos actores a sua liberdade: sem dúvida, no começo dos ensaios, essa liberdade é mais aparente do que real, mas depois, uma vez que o actor compreenda concretamente qual é o seu lugar na obra, ela torna-se real. É, então, que o actor italiano pode inventar — e os últimos ensaios tornam-se, por vezes, apaixonantes.

Consideremos, se quiser, que em cada uma das minhas encenações há uma metade que é a minha própria criação corrigida pelos actores, e outra metade que é criação dos actores corrigida por mim.

É assim que, a pouco e pouco, e sem nunca ter abordado o problema de frente, chegamos a uma metodologia nova dos ensaios no palco. Isto foi-nos sensível, por exemplo, quando dos ensaios da *Boa Alma de Se-Tsuan*, em que o trabalho de interpretação e de criação de ambiência, do quadro, caminharam a par. Só citarei um exemplo: o da indumentária dos deuses: dispúnhamos de uma indumentária inicial, uma indumentária de ensaio, e foi progressivamente, dia após dia, que a modificámos, numa relação constante, concreta, com o espectáculo.

— *Falemos do seu último espectáculo.* A Ópera de Quatro Vinténs. *Porque o encenou e como?*

— Foi a uma reposição que assistiu. De facto, a criação da *Ópera*, no Piccolo, data do princípio de 1956. Porquê a *Ópera?* Acima de tudo, porque era quase desconhecida em Itália: já se representara, é verdade, há uma vintena de anos, em

Roma, mas como uma opereta de grande espectáculo. Depois, nada; nenhuma peça de Brecht, à parte uma *Mère Courage* encenada por Lucignani num estilo bem pouco épico e que só foi representada uns quinze dias, e um espectáculo Brecht antológico que Bentley fez com a companhia da Universidade de Pádua. Era preciso, pois, literalmente, fazer com que o público italiano descobrisse Brecht: era a primeira vez que o montava, numa grande cidade e para um grande público. Acrescente-se que as circunstâncias políticas eram, então, bastante desfavoráveis.

Escolhemos a *Ópera* como espectáculo de iniciação a Brecht — como início de um ciclo Brecht no Piccolo, que poderia compreender, em seguida, *A Boa Alma de Se-Tsuan* (que encenámos em 1958), *Galileo Galilei* e *O Círculo de Giz Caucasiano*. Para nós, um tal ciclo não corresponde apenas a uma evolução cronológica ou ideológica de Brecht, mas também a uma transformação de qualquer maneira orgânica do seu teatro. Era, portanto, necessário para nós, para os nossos actores, como para o nosso público, seguir esta progressão.

A *Ópera*, que não releva já o teatro expressionista, tem ainda um lado «cabaret», um encanto imediato, uma violência e um brilho satíricos que podem ajudar o públíco a aceitar o teatro de Brecht e levá-lo a compreender a sua própria substância. Sem contar o elemento musical da *Ópera*, que conserva um prodigioso atractivo.

Mas, bem entendido, ao mesmo tempo que uma vantagem, era também um perigo: tínhamos de ter cuidado em que os elementos exteriores ao texto o não submergissem, não escondendo ou não falseando as significações mais profundas. A *Ópera* não devia surgir apenas como um brilhante espectáculo retrospectivo, mas como o começo, o nascimento de um novo teatro: o teatro épico.

A significação da *Ópera* é igualmente ambígua. A *Ópera* é uma mascarada da sociedade burguesa. Vejamos Mackie, a personagem central da *Ópera:* por um lado, surge como um revoltado-tipo, uma espécie de Giuliano, o herói de um protesto negativo contra a sociedade burguesa; por outro, é um burguês, a projecção no «crime fait Main». São as duas coisas que é preciso mostrar. Isso significa que é preciso fazer jogar Mackie ao mesmo tempo falso e verdadeiro. Mackie é uma espécie de Monsieur Verdoux, mas em Chaplin o problema é posto de maneira muito mais segura, mais clara. Toda a *Ópera* me fez pensar, aliás, em *Monsieur Verdoux*, mas *Verdoux* é um filme enquanto que a *Ópera* é apenas um começo.

A frase essencial da *Ópera* (são frases como esta que eu sublinho para os actores, quando da primeira leitura) é desse isolado Peachum, na sua grande tirada diante do chefe da polícia: «se os verdadeiros desgraçados chegam — porque não há um único aqui»... Eis a chave da *Ópera.* É a partir disto que concebo a encenação: a miséria da *Ópera*, os disfarces da *Ópera*, as suas personagens são máscaras, máscaras diante de uma verdadeira miséria que escondem e desvendam ao mesmo tempo. Máscaras imaginadas pelos burgueses. Assim, a *Ópera* é um espectáculo que, no fim de contas, deve voltar-se contra o seu público.

Eis porque eu compreendo que se discuta Brecht na Rússia, que se conteste a sua eficiência e que o público soviético não tenha um contacto directo, imediato com esse teatro. Os problemas do público soviético não são os de Brecht. Pelo contrário, devo dizê-lo, o que eu não compreendo é que se possa negar, na U. R. S. S., o valor da teoria do teatro épico, do teatro dialectico — o seu valor não como absoluto, mas como instrumento do trabalho teatral. A problemática do teatro épico é uma das aquisições da dramaturgia contemporânea. Impossível não a ter em conta. Pode, poderá, imagino, ultra-

passar-se: não se pode negar. E, na U. R. S. S. ainda não foi ultrapassada — pelo contrário: o teatro soviético ficou nos «canons» de Stanislavsky. Ainda não conseguiu ir mais longe.

Em todo o caso, aqui, em Itália, num país burguês, a *Ópera* conservou todas as suas virtudes. Sem dúvida, depois de 1928, a sociedade burguesa evoluiu, mas talvez menos do que se diz — sobretudo em Itália, onde a burguesia é mais congelada, mais esclerosada do que em qualquer outro lado.

Pareceu-nos, pois, útil, montar a *Ópera*. Mas com uma condição: de não fazer da *Ópera* um absoluto, de poder mostrar pela encenação o que é ainda válido na peça e também o que já não o é (um certo bafio expressionista e alguns acentos anarquistas).

Cremos no valor da *Ópera*, valor que não é apenas estético. Não quisemos fazer dela um documento histórico ou uma pura invenção poética. Procurámos representá-la sob todos os aspectos, quer sejam políticos ou poéticos, positivos ou negativos.

Eis porque esta reposição me parece, senão melhor (não me cabe julgar, evidentemente) pelo menos mais clara do que a sua criação em 1956. Digamos que, então, a sua representação era três anos mais jovem.

Não tínhamos ainda nenhuma experiência do teatro épico, nem eu, nem os nossos actores, que não estavam preparados para esta nova metodologia. Também o espectáculo estava menos maduro, menos seguro do que agora. Hoje parece-me mais claro (é-o, materialmente, no palco e até na sala). Oferece aos actores a possibilidade de uma representação mais larga. Vejamos Peachum: o seu primeiro intérprete, Mário Carotenuto, vinha do «cabaret», era um actor, um excelente actor de revista. Agora é Buazzelli quem o interpreta: é um comediante e desempenha o papel a fundo. Mostra-nos talvez melhor o Peachum da *Ópera*. Evidentemente, em 1956,

Mário Carotenuto já fizera salientar a dureza, a ignomínia da sua personagem, mas um dom de simpatia, uma certa inexperiência também quanto à maneira de compôr uma personagem, constrangida, por vezes. Não fazíamos mais do que começar e a sua técnica de actor de revista serviu-nos então de muito e muito nos ensinou: permitiu-nos abordar a representação épica. E, agora, colhemos os frutos. Podemos permitir-nos indicações mais francamente expressionistas. Em 1956, devíamos recusá-las. A nossa *Ópera* tornou-se mais épica: podemos, portanto, empregar técnicas que, desta vez, já não significam uma «stimmung», mas uma história.

— *V. mudou o lugar e o momento da* Ópera. *Porquê?*

— É, de facto, um dos problemas que mais nos preocuparam e penso que, de facto, não o resolvemos. Quando decidimos montar a *Ópera*, havia duas possibilidades: podíamos ou tratá-la como um documento e fazer um espectáculo retrospectivo, isto é, tentar reconstituir as representações dadas em Berlim, em 1928, ou considerá-la como uma obra sempre viva, eficaz, e tentar essa vida e essa eficiência: restituir ao texto, à obra, todo o seu valor polémico. O problema que se punha, então, era de fazê-lo em relação ao nosso público, a um público italiano de 1956. Tinham passado trinta anos e muitos acontecimentos também: devíamos ter isso em conta e foi por isso também que quisemos encontrar uma época, um meio, um país até, diferentes para situar a *Ópera*.

Pusemos esta questão: deveria conservar-se a *Ópera* no seu quadro original (mesmo para representações que são arqueológicas — porque é evidente que tínhamos eliminado a primeira possibilidade que acabo de evocar: para nós a *Ópera* é muito mais do que o documento de uma época) e situá-la em Inglaterra durante a época vitoriana, como é o caso no texto de

Brecht? Aí, hesitámos e Brecht esteve de acordo connosco: nem o valor ideológico nem as qualidades formais desse meio são hoje o que eram em 1928. Então, para os burgueses, a Inglatera vitoriana representava ainda uma espécie de paraíso perdido. Apresentava-se como o mundo feliz dos pais, da ordem, da riqueza capitalista. Hoje, já não é assim: esse paraíso deslocou-se da Inglaterra para a América, e de 1890 para cerca de 1910. O mundo burguês, a civilização burguesa de que a *Ópera* fez a sátira, já não é a Inglaterra mas os Estados Unidos, e a época burguesa típica não é a da rainha Vitória, mas a que precede a primeira guerra mundial: da Exposição Universal a Serajevo. Na mitologia burguesa, o Presidente substituiu a Rainha, e o dólar substituiu a libra estrelina. Dediquei-me, mesmo, a um pequeno cálculo, que vale o que valer mas que me divertiu: de 1928 a 1956, há cerca de trinta anos; juntai estes trinta anos a 1880-1890 e obteremos um pouco mais de 1900, isto é, as vésperas da guerra de 1914.

De resto, como o que queríamos tentar era uma interpretação épica da *Ópera*, não nos agarrámos a uma fidelidade naturalista de meio e de época. O que era necessário era que o tempo e o lugar fossem indicados de maneira significante, que surgissem num verdadeiro «processus» sintético, através dos objectos, dos elementos típicos. Em 1910-13, nos Estados Unidos, existe já em germe tudo o que iria caracterizar os anos vinte: o gangsterismo, por exemplo... esse mundo capitalista que tanto fascinou Brecht. A *Ópera* não foi, portanto, deslocada. Pelo contrário. Creio que, assim, o seu carácter de «projecção burguesa» é acentuado e se torna mais claro para o espectador de hoje.

Do ponto de vista formal, a ideia de situar a *Ópera* na América, exactamente antes da Intervenção, auxiliou-nos bastante. Permitiu-nos empregar um estilo cenográfico e de indumentária coerente: o dos primeiros filmes mudos, das pri-

meiras sátiras de Chaplin, das comédias de Mac Sennett, com a sua cor cinzenta (o cinzento da película dos primeiros filmes) com uma maquilhagem bastante particular, muito marcada... Com certeza que notaram que um dos actores se inspirou na silhueta de Charlot e que o mundo de polícias da nossa *Ópera* vem em linha recta do de Mac Sennett: polícias de aparência terrível mas que, na realidade, são corrompidos e medrosos, o que não os impede, no entanto, de serem subitamente capazes de brutalidades.

Pensámos, ainda, noutras interpretações: por exemplo, situar a *Ópera* na Itália, em Milão, mas antes dos nossos dias (para uma obra como esta é necessária uma *distância)*, em 1912 ou 1913. Claro que teria perdido em típico burguês, mas talvez ganhasse na relação com o espectador italiano. Este ter-se-ia sentido mais directamente atingido. Teria visto a representação de um mundo menos abertamente burguês, mas que teria sido o seu, a alguns anos de distância. E, materialmente, era possível: seria fácil reduzir as *songs* em dialecto milanês; Milão com os seus nevoeiros... não deixa de ter analogia com Londres... e em *El Nost Milan* acabamos justamente de tratar personagens um tanto semelhantes às da *Ópera*, mas num estilo, numa óptica muito diferentes.

Por isso, não nos detivemos nesta solução. A situação política italiana era, então, bastante tensa: receámos reacções por demasiado negativas do nosso público e isso seria tanto mais grave quanto é certo que, com a *Ópera*, esperávamos começar um trabalho de introdução de Brecht em Itália. Mas foi menos este receio do que um outro, que creio mais fundamentado, um receio de ordem estética. Talvez situando a *Ópera* em Itália, na nossa sociedade, mesmo com quarenta anos de intervalo, aproximávamos demasiado o espectáculo do público e alienávamos o *Verfremdangseffekt* (1), indispensável ao teatro épico. Creio, de facto, que uma representação à distância é

mais eficaz, tem um alcance ideológico maior do que aquele em que o espectador pode participar.

Mais tarde, pensei numa outra solução que teria sido, sem dúvida, a melhor: conservar a época e o lugar escolhidos, isto é, a América de 1913, mas fazendo desenvolver a acção num meio particular, o dos emigrados italianos de Brooklyn, emigrados que se tornaram «gangsters», como foi, por vezes o caso, de facto. Falámos disso a Brecht: estava de acordo. Talvez desta maneira tivéssemos podido resolver plenamente os problemas de distanciação e de reconhecimento entre o público e as personagens da *Ópera*.

Evidentemente, nesta reposição, poderíamos ter tentado. Há muitas outras coisas que também poderíamos ter mudado. Depois de 1956, fizemos *Coriolano* e a *Boa Alma de Se-Tsuan*. São duas experiências de teatro épico que nos ensinaram muito. Teríamos, portanto, podido beneficiar a *Ópera*. Mas não era possível — financeiramente falando. Tínhamos de refazer tudo de novo. Mas nada se perdeu. Ainda não acabámos com Brecht.

(Notas recolhidas por Bernard Dort)

NOTA

1 — Verfremdangs *é a palavra alemã que dá a inicial ao efeito brechtiano de distanciação (Efeito-V). Giorgio Strehler cria, na encenação da* Ópera de Quatro Vinténs *uma nova distanciação:* no espaço. *Brecht criara, essencialmente, três distanciações, influenciando uma a sua dramaturgia (no tempo); outra a sua estética de cena (na expressão); a terceira por conteudo de emoção rítmica (pela música).*

Cremos que o exemplo posto por Geneviève Serreau, na sua biografia de Brecht, é a que melhor pode esclarecer o leitor acerca do efeito de distanciação no tempo. Refere-se, assim, a uma das imagens mais emocionantes do filme Paris 1900, *de Nicole Védres: o homem-pássaro no momento em que, revestido da sua estranha indumentária alada, se preparava para saltar do cimo da Torre Eiffel.*

Muitos anos depois, essa imagem ganha novas e mais amplas perspectivas em relação aos observadores directos do momento em que o homem-pássaro surgiu no alto da Torre. Para estes, o homem-pássaro é uma curiosidade que pode ser, também, expectativa e ansiedade. Mas, para o espectador do filme, a imagem torna-se trágica, *pois ele* sabe *que o homem-pássaro se esmagou no solo. A distância, no tempo, e o* conhecimento *dos efeitos do acontecimento geraram a tragédia. A experiência que conduziu à morte inevitável não se repetirá como uma fatalidade, porque o homem* aprendeu *que só em condições diferentes poderá repetir a proeza.*

A peça de Brecht em que o efeito de distanciação no tempo está mais significativamente expresso parece-nos ser Mère Courage.

Na Ópera de Quatro Vinténs, *a distanciação que se operou entre a época da criação da peça e a actualidade foi, no local da acção (a Inglaterra) destruída pela evolução político-social que se processou, especialmente, sob a acção dos governos trabalhistas. Daí, Strehler teve de encontrar uma nova distanciação,* no espaço *(transportando a acção para o outro lado do Atlântico) para tornar a do tempo mais actuante nas suas implicações.*